Leer a

Alberto T. Arai

reflexiones, ensayos y textos

Elisa Drago Quaglia
compiladora

Leer a Alberto T. Arai
reflexiones, ensayos y textos

Elisa Drago Quaglia
compiladora

Universidad Nacional Autónoma de México
Enrique L. Graue Wiechers
Rector

Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo

Facultad de Arquitectura
Marcos Mazari Hiriart
Director

Erandi Casanueva Gachuz
Coordinadora Editorial

Dana Gabriela Cuevas Padilla
Editora

Amaranta Aguilar Escalona
Responsable de diseño editorial

Daniel Leyte Muñiz
Diseño editorial y formación

Dana Cuevas Padilla
Corrección de estilo y cuidado de la edición

Agradecimientos por apoyo en la investigación:
Fátima González
Rodrigo Torres
Saraí Acosta
Anna Márquez

Primera edición: noviembre 2019
D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México.

ISBN: 978-607-30-2606-2

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores.

Hecho en México.

Leer a Alberto T. Arai

reflexiones, ensayos y textos

Elisa Drago Quaglia
compiladora

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Arquitectura

Índice

8 Introducción: Leer a Arai

Textos de Alberto T. Arai

Sobre Filosofía

18 La dualidad de la historia
26 Actualidad
33 La metafísica de Heidegger
43 Leopoldo Zea, de la nueva generación filosófica
52 Elogio del snobismo
58 Samuel Ramos y la filosofía

Sobre Arquitectura y Urbanismo

67 Estimación de la arquitectura
72 El edificio de la asociación México-japonesa
79 El hundimiento de la Ciudad de México y su posible solución urbanística
94 Ensayo filosófico sobre la técnica
109 Jacales contra rascacielos
153 La casa mexicana
208 La casa obrera mexicana
213 Le Corbusier o la afirmación de la Arquitectura

Sobre las Artes

222 Del cine soviético

225 El cine inorgánico

228 El "Salon Mexico de Copland"

239 Ensayo de valoración de las artes plásticas en México

283 Fantasía y realidad en el ballet "Bonaampak"

292 Interpretación del Trópico

301 La técnica literaria del Quijote

332 Picasso, inventor de sentimientos

341 Rivera y Orozco, piramides del sol y de la luna de la pintura mexicana actual

368 Voluntad cinematrográfica

Reflexiones y ensayos

414 Primeros peldaños de una nueva teoría

427 El deseo radical o un elogio temprano al sujeto técnico

439 Alberto T. Arai, modernidad y arquitectura tradicional

465 Alberto T. Arai y el legado de Chiapas

480 La visión del arquitecto Arai como promotor cultural

Introducción: Leer a Arai

Elisa Drago Quaglia

El libro que el lector tiene en sus manos es fruto de un homenaje, históricamente tardío, tal vez, que tiene por objetivo retomar el ejercicio —cada vez más raro y precioso en nuestros tiempos— de la reflexión.

Alberto Teruo Arai Espinoza escribió, en un lapso de cincuenta y dos años, decenas de textos. Este compendio representa un desafío intelectual: a modo de provocación e invitación a revisar el legado teórico, el impacto del pensamiento filosófico y las propuestas artísticas de Alberto T. Arai, para comprobar la vigencia de sus posturas arquitectónicas en el México actual. A cien años de su nacimiento y sesenta desde su fallecimiento, son tiempos más que justos para retomar sus ideas.

Aún son pocas las investigaciones que profundizan sobre Alberto T. Arai, queda mucho camino por recorrer, pero también es una realidad que el arquitecto filósofo, admirado por muchos de sus contemporáneos, es sumamente complejo. Estudiarlo desde la historia de la arquitectura equivale a mutilarlo. Leerlo desde la filosofía es caer en el equívoco de que fue un teórico puro y testigo agudo de su tiempo. Analizarlo únicamente desde las bellas artes es congelar su mirada profética ante

su propio momento histórico, social, arquitectónico y urbano. La complejidad de la producción intelectual de Arai supera, en cantidad más no en calidad, a los testigos de su obra arquitectónica. A partir de su producción teórica y filosófica nos adelantamos a afirmar que ese fue su legado. De ahí emana la razón de las miradas multidisciplinarias que convergen en estas páginas: posturas que, como notará el lector, se complementan, pero también se contradicen, se enfrentan, dialogan e incitan a retomar una discusión sobre un universo posible, que cada vez parece más lejano, pero quizá, más verdadero.

Cabe señalar que dentro de estas páginas no se buscó indagar a profundidad sobre los ejemplos de la obra arquitectónica proyectada y edificada por Arai: mucha permanece oculta dentro de las arquitecturas anónimas, los programas de gobierno y las funciones estatales que desempeñó durante los años que vivió en autoexilio en Chiapas. Todo aquello no registrado en las revistas y periódicos de la época merece ser buscado en archivos locales de las sedes del gobierno estatal. La invitación y el desafío permanecen abiertos: encontrar sus huellas en todas las obras de equipamiento para la salud, la educación y la vivienda que no cuentan con registro historiográfico, pero completadas y acompañadas por los textos que escribió. Sin duda, sus ideas se plasmaron en una de sus obras más conocidas: los frontones de la Ciudad de Universitaria.

Para Alberto T. Arai, el acto de concebir y resolver la arquitectura de los seres humanos estaba anclado en la urgencia de servir, ser útil, responder a un momento social con el uso de la técnica. También de pensar por el hecho mismo de pensar, de encontrar sentido en cada tiempo histórico. Pensar debía ser un acto para proyectarse al futuro. Ese futuro que vislumbraba Arai es nuestro presente. Al releerlo, sus palabras nos pertenecen hoy. Cada uno de estos textos cobra más de un sentido a la luz de la interpretación contemporánea. Leer a Arai, retomar sus posturas como una invitación al acto silencioso de la meditación y de la confrontación con nosotros mismos es una rebeldía social de enorme creatividad en tiempos en que el ruido abraza nuestro existir.

Este libro recoge, de tal manera, dos tipos de ensayos. Un apartado compilatorio de una selección de textos publicados por Alberto Arai, poco conocidos,

que han quedado fuera de las revisiones historiográficas. Otro, resultado de una jornada de reflexiones sobre su obra y pensamiento, que tuvo lugar durante 2015. Aquellas pláticas se materializaron en palabras en tinta; no son las memorias de un evento, ya que fueron reelaboradas en su totalidad por sus autores a partir de la alimentación del diálogo, las posturas y el exquisito debate que surgió desde esta iniciativa. Aquellas ideas y emociones fluyeron durante el mes de marzo de 2015 en el Palacio de Bellas Artes y la Facultad de Arquitectura (sedes del evento). El desafío consistió en filosofar, desde una trinchera personal, en torno a Alberto Arai. Cuestionar, comprender, escudriñar su permanencia y la pertinencia de un pensamiento deslumbrante e iluminador, atemporal. Tan complejo fue comprender la mente de un joven que se debatía entre el quehacer arquitectónico, la ética, la estética, la técnica y los valores de una época —hace ochenta años—, como lo es reconfigurar nuestro mundo actual con la visión de las generaciones más jóvenes. El mundo ha cambiado demasiado en este lapso de tiempo; afortunadamente, aún nos reconocemos en Arai. De aquellas jornadas, en las cuales participaron más de una decena de investigadores, se ofrecen cinco ensayos originales.

Para leer a Arai no basta con entender su historia personal, el momento paradigmático que le tocó vivir: los grandes cambios que se sucedieron en el mundo, en México, en las décadas cruciales entreguerras, las de 1930 y 1940. Para leerlo, hay que mirar a una generación entera de jóvenes arquitectos mexicanos: Carlos Lazo Barreiro, Antonio Pastrana, Enrique Carral Icaza, Mauricio Gómez Mayorga, Augusto H. Álvarez, Enrique Guerrero, Félix Nuncio, María Luisa Dehesa, Raúl Cacho, Enrique Yáñez. Las cuatro generaciones de estudiantes que vivieron de cerca, al comienzo o al final de sus estudios, el año de 1933. Jóvenes inquietos que se formaron al calor de las polémicas y multicitadas *Pláticas sobre arquitectura* de 1933; un momento obligado de la historia arquitectónica nacional. Las expectativas e ideales de aquellos jóvenes transformaron el modo de hacer y entender la arquitectura. Entre aquellas voces, las inquietudes filosóficas de Arai no son palabra muerta. Sin temor a equivocarnos, afirmamos que no ha habido una generación tan prolífica de propuestas e ideas potentes como aquella. Ante ello, rescatar al vocero filosófico de una generación entera es tan importante como valorar al crítico Mauricio

Gómez Mayorga, el liderazgo de Carlos Lazo, el compromiso social del arquitecto de Enrique Yáñez y la exquisita habilidad constructiva de Augusto H. Álvarez.

Desde los primeros textos juveniles, en 1937, se vislumbra la semilla intelectual y los trazos sobre cuatro ejes principales que permanecerían en el pensamiento de Arai a lo largo de veinte años. En: "Estimación de la arquitectura" se dibujan los primeros conceptos de lo que será su proceder en el modo de hacer y pensar. La fuerza de su pensamiento radica en permanecer casi inmutable a lo largo de dos décadas. Es loable que el joven Arai tratara de explicar a sus lectores la valoración de la arquitectura, a sus escasos veintidós años. Esto habla de la fuerza de la creencia en los valores sobre los cuales descansa su postura teórica y producción escrita. Así, se dibujan los primeros trazos sobre sus ideas futuras en torno al funcionalismo racional, el aspecto social de la arquitectura, el impacto de la técnica en la creación de un nuevo lenguaje, la creación artística como parte integral de la identidad y una estética cultural arraigada.

Leer a Arai desde sus primeras palabras impresas es entender cómo se definió a sí mismo y su proceder durante los siguientes veinte años: la crítica y el análisis profundo dan sentido y valor a todo hecho humano; y la arquitectura, contenedora de estos hechos, es testigo de ello. "Estimación..." es el esbozo del eterno debate de la funcionalidad de la arquitectura, su utilidad, razón de ser y el espíritu que roza los territorios del arte. Pero Arai ofreció, además de la fórmula tripartita clásica obligada de la obra arquitectónica vitruviana —*firmitas*, *utilitas* y *venustas*— el aspecto social o la tradición, el conocimiento a partir de la crítica y el juicio para su proyección futura.

Con esta visión de la filosofía como principio generador de la vida intelectual, como una actitud ante la vida, un comportamiento y fuente de cualquier forma de creación, técnica social o estética, es que tratamos de responder las mismas preguntas que inquietaron hace ochenta años a Alberto Arai. Para ello, se incluyeron las lecturas críticas que hiciera sobre John Locke en "Actualidad"; Ortega y Gasset en "Ensayo filosófico sobre la técnica"; Leopoldo Zea en "Leopoldo Zea, de la nueva generación filosófica"; así como su oposición a Heidegger en "La metafísica de Heidegger", publicadas en la revista *Letras de México* entre 1940 y 1944. Estas disertaciones

dan muestra del recorrido itinerante de la razón para encontrar un camino propio de comprensión del mundo y, además, de la misión personal de acercar estos textos a sus colegas y contemporáneos. La postura filosófica de Arai se enfrenta en la diatriba de su tiempo, al no seguir lo que en su momento se tomaba como valor absoluto. Al encontrar indefiniciones e incongruencias en el pensamiento heideggeriano, lo desecha. Abraza y se reconoce en el positivismo, siguiendo las huellas de Comte, y en Kant, con el idealismo trascendental, donde la única realidad es científica y comprobable, donde el papel que juega la experiencia (social y personal), mediante la inducción, es el método ideal para la construcción de una doctrina. De ahí la funcionalidad de la arquitectura, la fe en la técnica y el valor cultural de la identidad que conformaron su discurso.

Así, a modo de contexto social, político y cultural, con el ensayo "Primeros peldaños de una nueva teoría", Ramón Vargas Salguero ofrece su postura sobre el tiempo en que vivió Arai, como una vía para acercarse y entenderlo. El autor revisa el ideario y las convicciones de Alberto T. Arai, ante los problemas sociales de su tiempo, como alternativas, oportunidades y promesas. Virar hacia una arquitectura social, abrazadora, hacia la transformación a partir de un valor socialista común, con una postura artística funcional, era posible, factible e ideal.

Las tesis de Arai y cómo se debiera de entender establecen una lectura de los fenómenos a partir del método del materialismo histórico; la dialéctica entre fuerzas opuestas como forma de construcción del entender, del devenir y de la producción de objetos arquitectónicos. En la actualidad y a partir del pensamiento posmoderno que puso en crisis dicha postura como único factor para una supuesta evolución histórica, es relevante destacar el impacto de la visión reflexiva de Arai y cómo contrasta hoy en día. De manera consciente, como ejercicio de voluntad, permite poner en perspectiva un modo de ver el mundo, que ha cambiado. Se trata de ampliar la dialéctica dual e incluir variantes mucho más complejas. Obliga a cuestionar la postura exclusiva de las luchas de clase y los intereses económicos como únicos actores dinámicos de la historia y, por lo tanto, de la arquitectura. Hoy en día se discuten temas de movilidad, impacto ambiental, inclusión social y redes de comunicación que no eran considerados en 1941, cuando Arai escribió su texto.

Leer a Arai, arquitecto, es comprender aquella fascinación e impacto de la obra de Le Corbusier en su generación. La maestría que se le reconoce a Le Corbusier es la de haber sabido conjugar y conjuntar todo el pensamiento de una época, hacerlo suyo, traducirlo de manera ejemplar, además de la enorme capacidad propagandística para construir su propia memoria. No es sorpresa que el mismo artilugio haya sido emulado en el mundo de la arquitectura hasta nuestros días como un ejemplo de la historia: los medios impresos garantizan la memoria, independientemente de la calidad de la obra o el pensamiento.

A mediados de la década de 1930, sin dudarlo, las ideas más incisivas e influyentes eran las de Le Corbusier. Sobre ello reflexionó también el joven Arai. En las ideas de Le Corbusier se reconoce y se encuentra el meollo de la forma de hacer teoría de Arai. Comienza así sus pesquisas entre filosofar, criticar y elaborar una doctrina arquitectónica como las variantes de la teorización. Arai, con sus textos "Estimación de la arquitectura" y "Le Corbusier o la afirmación de la arquitectura" comprende y expone de manera muy clara aquello que permanece en fronteras difusas: la filosofía de la arquitectura precisa los fenómenos arquitectónicos en su esencia; la crítica arquitectónica es un análisis comparativo y valorativo a partir de parámetros fijos; la doctrina busca perfeccionar la obra arquitectónica futura a partir del conocimiento razonado, la técnica y la tecnología del momento en que se produce. La técnica, retroalimentada por el conocimiento y la tecnología, produce un movimiento cíclico. Arai reconoce en Le Corbusier un teórico de su tiempo histórico, que no es exclusivo ni pasajero; encontró en el arquitecto francés el origen de la nueva arquitectura del futuro —de su futuro—, la casa-máquina que prometía subsanar los males del mundo.

Toda esa nueva arquitectura, cuan promesa de una vida mejor, se engloba en los cinco puntos de la arquitectura de Le Corbusier y se propone, triunfante, a partir de la racionalidad y la separación de uso y funciones. El programa arquitectónico, como gran propuesta de la época, se impuso triunfante; hasta el día de hoy es la base, en gran medida, del diseño desde nuestras aulas. El esquema del programa arquitectónico por zonas, propuesto por Walter Gropius y los cinco puntos de la arquitectura de Le Corbusier (pilotis, plantas libres, fachadas libres, ventanas a lo largo

y techos ajardinados) se revelaron como camino a seguir por aquella generación que, durante algunas décadas, los tomaron de forma dogmática o, en palabras de Arai, doctrinaria.

Sobre los aspectos del actuar del sujeto técnico en la arquitectura, en el ensayo "El deseo radical o un elogio temprano al sujeto técnico", de Johanna Lozoya, se realiza un ejercicio intelectual, donde la autora retoma los valores de la técnica, los límites de la ética, la máquina y la invención del hombre nuevo que vive el drama de no reconocerse en su tiempo y que debe reinventarse en un movimiento dinámico continuo. Así, al presentar la realidad de hace ochenta años, se cuestiona de manera aguda y velada, nuestro propio momento histórico.

A partir de esto, pensar y resolver el lugar más íntimo, el poder civilizatorio y el valor del diseño arquitectónico dentro de una sociedad, el vínculo entre la modernidad y la tradición en una dialéctica de fuerzas y equilibrios es lo que ofrece la reflexión de Catherine Ettinger: "Alberto T. Arai, modernidad y arquitectura tradicional", como respuesta a los males de la humanidad. La escala de lo habitable —desde la casa, el campo y la ciudad— es un mundo posible si es conducido con ética, rigor, doctrina y voluntad. La casa, el gran problema social del siglo xx, se presta a un mundo de reflexiones en torno a ella. Desde lo más íntimo e inmediato, Arai fue capaz de explicar todo un universo cultural y debatir sobre un futuro posible.

De tal modo, las reflexiones de Alberto Arai no sólo giraron en torno a la arquitectura de su tiempo, para entenderla, además, se atrevió a proponer. La generación de 1933 se encontró ante una situación crítica y única: la de comprender el fin de una época y hallarse ante la oportunidad de presentar algo nuevo a partir de los avances tecnológicos y los cambios sociales. De ahí que las exploraciones fueran, sobre todo, intelectuales y teóricas, y después, prácticas. Así se diferenciaron de las generaciones anteriores, por la posibilidad y la aventura ante lo nuevo. Con esta visión, discurrieron con una postura a futuro sobre las causas y consecuencias de las acciones y políticas urbanas, impresionaron por su actualidad. Hace sesenta y seis años ya se discutía con preocupación el futuro de la Ciudad de México. Con la conferencia dictada por Arai en el viii congreso Panamericano de Arquitectos, en 1952: "El hundimiento de la Ciudad de México" observamos un ejemplo de ello.

Arai explicaba con preocupación el deterioro del subsuelo de la ciudad, criticaba el proceso salvaje de desecación iniciado siglos atrás y explicó las posibles consecuencias de ello. Sin embargo, a pesar de haberlo expuesto en un foro público, no fue escuchado con suficiente atención. Quizás los daños materiales y las pérdidas humanas de los terremotos de 1957, 1985 y 2017 hubieran sido menores si aquello propuesto por Arai hubiera llegado a oídos de aquellos con voluntad política.

El tema de la identidad, sobre todo afirmarse en la mexicanidad, al ser de origen japonés, se puede entender a partir de sus exploraciones y vivencia en Chiapas. La dualidad de su naturaleza, ante todo aquella experiencia de autoexilio, lo marcarían para siempre. Modificaría su discurso sobre el aspecto social de la arquitectura, encontraría su lugar dentro de la discusión filosófica de los años juveniles y se volcaría en textos maduros, en defensa de la arquitectura popular, su técnica constructiva y los orígenes orgánicos de la construcción milenaria de sabiduría ancestral. Sobre ello reflexiona Louise Noelle en "Alberto T. Arai y el legado de Chiapas". La autora explora la experiencia determinante de Alberto Arai en Chiapas. El contacto con su gente y aquella realidad ante una pobreza adquisitiva que contrasta con la impresionante riqueza cultural heredada. Vivir en Chiapas y participar en la expedición a Bonampak lo marcaría durante la última década de su vida. No sólo en términos teóricos y de producción arquitectónica, sino en la adquisición de la enfermedad tropical que lo llevaría a la muerte a la edad de cuarenta y cuatro años. La perspectiva contemporánea de la autora explora las ideas filosóficas de Arai: la integración entre lo plástico y lo técnico; la conjunción entre las raíces artísticas regionales como una posible veta para la construcción de la identidad arquitectónica mexicana. Todo ello compuesto por un discurso moderno, social y radical.

En los ensayos aquí compilados bajo el rubro "Sobre las Artes" podemos observar que el discurso del análisis estético de los textos de Alberto T. Arai no se limitó exclusivamente al aspecto relacionado con la arquitectura y cómo hacer una integración plástica. Exploró otras formas de bellas artes: el cine, la escultura, la pintura y la danza dan muestra del interés cultural y el conocimiento que adquirió Arai en su experiencia chiapaneca. Es de especial interés la reflexión sobre el valor del cine como nueva manifestación de la creación artística, característica de ese hombre

moderno que aspiraba a la doctrina, técnica y estética. La reproducción mecánica de imágenes que narran historias y verdades es la nueva poética de una generación nacida a pocos años del comienzo del siglo xx.

Estas disertaciones concluyen con el texto "La visión del arquitecto Arai como promotor cultural", ensayo de Dolores Martínez Orralde, la cual nos proporciona otra visión, la de Alberto Arai al frente del departamento de Arquitectura del inba, donde emprendió cuatro ejes de acción: la educación popular; la formación profesional; la creación, difusión y descentralización del conocimiento; y la participación privada. Estas acciones, desempeñadas desde un cargo público, cierran una visión global, muy breve, de los veintidós años de carrera de Arai promoviendo una doctrina arquitectónica social en beneficio de la mayoría. Esta estafeta ha sido retomada por la Dirección de Arquitectura del inba que enfrenta otras realidades, donde las palabras de Arai son un bálsamo de lo posible.

Leer a Arai es la mejor manera de recordarlo.

Textos de Alberto T. Arai

Sobre Filosofía

La dualidad de la historia

Letras de México, Vol. III, 97, año V, nº8,
15 de agosto de 1941, México, pp. 97 y 98

El hecho de hablar en general acerca de la Historia es una tarea que no le incumbe al historiador sino al teórico de la Historia, al filósofo que se coloca frente al conjunto de los conocimientos históricos, elaborados por el historiador, para extraer de ellos su sentido fundamental. Como en estas notas vamos a tratar de la Historia, y no de esta o aquella historia, de uno o de otro conocimiento histórico, podemos decir desde ahora que vamos a hacer un poco de filosofía, y dentro del filosofar en general, vamos a movernos dentro del campo propio de la Filosofía de la Historia. Por esta razón, aquí no haremos historia; trataremos de definir y de plantear el problema de su ser más genuino, de aquel fondo que hace que todo saber histórico, refiérase a tal o cual suceso pasado, sea un conocimiento privativo de la ciencia histórica y que sea, por consiguiente, un conocimiento incapaz de confundirse con el de cualquiera otra ciencia. Concretando más nuestro asunto, dentro de lo dicho, diremos que el objeto del presente artículo es poner en claro el dualismo que existe de hecho en el estado actual de la Historia; dualismo que plantea una profunda escisión en el seno de esta ciencia, por lo que debe considerársele como un peligro para su unidad. Y es un deber ineludible de

la Teoría de la Historia aclararlo, definirlo, precisarlo, con el fin de encontrar su raíz y ver si es posible coordinar las partes o, por el contrario, dar noticia de que ninguna de las dos unidades en pugna puede someterse a la otra, y en tal caso ayudar conceptualmente, metódicamente, a que una de dichas unidades se constituya como una nueva entidad independiente. Este dualismo, a nuestro entender, se reduce al planteo del problema según el cual de los hechos parecen indicar la posibilidad de concebir una nueva modalidad de la Historia que actualmente tenemos. Está por demás decir que el dualismo a que nos referimos todavía no lo ha registrado la Filosofía de la Historia como problema fundamental; no digamos con el rigor que en ella se acostumbra, sino que ni siquiera de una manera elemental.

Para poder expresar de una manera inteligible la posible bifurcación del concepto de la Historia veamos primero a manera de antecedente importante, las características principales de la concepción de la Historia que ha llegado a la Filosofía contemporánea. Este panorama, aunque sintético, aunque esquemático, servirá como escenario para situar la raíz misma de nuestro problema. Pues bien; antes se decía que la Historia era la descripción de los sucesos más importantes realizados por el hombre. Todos sabemos que la descripción en sí, sin ninguna base anterior, sin ningún propósito metódico previo, no puede ser nunca un procedimiento científico, ya que su ideal es reproducir la realidad lo más fielmente posible, ósea, es intentar duplicarla. Y duplicar, o tratar de duplicar una cosa que se estudia es, en último análisis, no estudiarla, no saberla ni entenderla legítimamente, porque el objeto a que nos referimos no queda explicado en el sentido de ver su multiplicidad aparente a través de unos cuantos datos fundamentales que lo aclaren, que lo iluminen, que lo estructuren. En la actualidad, pues, concebimos a la Historia como una ciencia descriptiva, no como pura y llana descripción; o dicho más francamente hoy es la Historia una ciencia fenomenológica. Es decir, que el conocimiento histórico se construye sobre la erudición, encima de la infinidad de documentos, testimonios y pruebas, que se consideran como el material de trabajo carente tanto de sentido histórico como de forma científica.

Pero no basta con que haya Historia con que se diga que su objeto de estudio es el conjunto de los sucesos pasados más importantes efectuados por el hombre, y este objeto se entienda, no en su realidad infinita e inaprensible, sino delimitado, estructurado y aclarado por medio de su esencia. Es necesario, además, que se defina de una manera precisa qué se entiende por "sucesos más importantes" y, sobre todo, cuáles son las bases para determinarlos como tales. La filosofía de la Historia actual, ha descubierto, desde hace aproximadamente un cuarto de siglo, que las pautas absolutas, inmodificables a través de los tiempos, que sirven para estimar si un hecho humano del pasado es o no digno de ser objeto de estudio de la Historia, son los llamados valores culturales. Se entiende por valores culturales aquellos ideales últimos de la Humanidad, a los que se reducen a la postre los ideales concretos de las distintas épocas históricas, que no pueden ponerse nunca como medios para la consecución de otros superiores, puesto que ellos mismos son lo más alto en la escala de la valoración de lo humano. O sea que la Historia queda convertida, restringida, merced a la intervención de los valores culturales como leyes reguladoras de la vida humana transcurrida, en una ciencia cultural, es decir, específicamente humana, perfectamente diferenciada de cualquier ciencia natural. La Historia sólo es Historia del hombre, de su vida, de su cultura; no hay Historia natural. No existe, no puede existir la Historia de los periodos geológicos, por ejemplo, solamente es concebible la génesis de los fenómenos geológicos, la génesis o evolución de los hechos naturales en general, cuyas leyes científicas son algo muy distinto a los valores o principios esenciales de la Historia. Entonces, sintetizando, podemos decir que la Historia es una ciencia cultural – situada al lado de la Ética, de la Estética, de la Teoría de la Religión, de la Sociología, de la Psicología estructural, etc.- cuyo objeto es estudiar el pasado de la vida humana en sus manifestaciones más valiosas, entendidas éstas esencialmente (no descriptiva ni eruditamente) y seleccionadas por los fines supremos de la cultura humana: los valores.

Sobre esta somera caracterización de la ciencia histórica vamos ahora a contrastar lo que, a nuestro juicio, es otra idea nueva referente a la Historia.

Esta segunda idea es una concepción de dicha ciencia sobre otras bases y que, a pesar de disputar con la otra el hecho de ser también Historia, no le niega validez a su contraria, pero sí le pone un límite. Cuando creemos que sólo una cosa existe en el mundo, esa cosa nos parece toda la realidad: pero cuando otra semejante aparece al lado de la primera, entonces cada una de estas cosas se convierte prácticamente en una modalidad particular de la realidad total que las abarca a ambas y, por lo tanto, la primera pierde, no su ser, pero sí su carácter de totalidad. En efecto; según el concepto vigente de la Historia, es ésta una disciplina cuyo objeto de estudio es el pasado del hombre referido a algún valor. Pero se nos preguntará: ¿qué no existen al lado de la vida humana otros seres que pueden, y que en realidad lo son, objetos del estudio histórico, como son, por ejemplo, el Arte, la Moralidad, el Derecho, la Sociedad, el Estado, la Técnica, etc.? ¿Qué no formarán estos objetos, contrastando con el sujeto humano, otra clase de Historia? ¿No es algo distinto la Historia del Arte, la de la Moralidad, la del Derecho, la de la Sociedad, la del estado, la de la Técnica, etc., en su conjunto, a la Historia de la vida humana? A primera vista parece que, en verdad, tanto el Arte como la Moral, como el Derecho, etc., son objetos distintos al hombre –son su producto-; se diría que son realidades objetivas situadas frente a la subjetividad humana. Pero si observamos con mayor atención al hombre en su vida, realizándose, viviendo, notamos que no existe el hombre aislado, el hombre como puro hombre, como nudo sujeto, sino que sólo es posible imaginarlo, según nos lo ha hecho ver la Teoría existencial contemporánea de Heidegger y Ortega (no filosóficamente, sino científicamente a secas), sumergido en su mundo, en su círculo, con el cual todos los días tienen que ver. Y dentro del mundo del sujeto se hallan sus semejantes y las demás cosas con que entra en relación, entre las que se cuentan el Arte, la Moral, el Derecho, la Sociedad, el Estado, la Técnica, etc. Luego entonces la Historia, como explicación de la vida humana transcurrida no es sólo Historia del hombre, del sujeto, sino también de sus productos que lo circundan.

Sin embargo, de entre todas las cosas con que el hombre (el yo) entra en relación o contacto al vivir, al salir fuera de sí, al proyectar su ser sobre el

mundo hay una que como excepción no pertenece a su mundo, a su círculo de cultura, a su realidad transitoria y finita: la Ciencia. El arte, la Moral, el Derecho, la Sociedad, el Estado, la Técnica, etc., son realidades que funcionan como puntos de referencia de los distintos afanes del sujeto humano; y la Ciencia también es otro punto de referencia para el sujeto, pero con la diferencia de que no es una realidad: es una idealidad. Ahora bien; si la naturaleza de lo cultural no es la misma que la naturaleza de lo ideal puesto que lo cultural evoluciona, cambia y existe en determinado lugar, mientras que lo ideal no cambia ni existe en ningún lugar – simplemente "es"-, entonces la Historia de la Cultura tiene que tener una raíz distinta y un fundamento también distinto a la raíz y al fundamento de la Historia de la Ciencia. Lo cual plantea un problema de fondo, no de hechos, ya que existe tanto Historia de la Cultura en todas sus formas como la Historia de la Ciencia en las suyas, y lo que se necesita averiguar y comprender es que ni la Historia de la Cultura ni la Historia de la Ciencia obedecen a un mismo fundamento, siendo ambas, no obstante historias.

Tratemos de definir la oposición de estas dos ciencias que aspiran cada una a llamarse Historia. Las ciencias se clasifican, además de por su método, por su objeto de conocimiento. El objeto de conocimiento de la Historia de la Cultura es el fenómeno cultural integro, es decir, incluyendo al hombre y a las múltiples manifestaciones que se originan en el desarrollo de su vida. En cambio, el objeto de conocimiento de la Historia de la Ciencia es el conjunto de leyes científicas referidas al orden cronológico de su descubrimiento. Por consiguiente, la Historia de la Cultura no es una ciencia del mismo tipo que la Historia de la Ciencia. En efecto: la Historia de la Cultura pertenece, por la materia del conocimiento, a las ciencias culturales, y la Historia de la Ciencia pertenece, también según la materia del conocimiento, a las ciencias ideales.

Los defensores de la unificación de estas dos clases de Historia, dirán que, en el fondo, todo es Cultura, tanto en la vida humana, el Arte, la Moral, el Derecho, etc., como la Ciencia. Dirán que la Ciencia también es cultural porque se ha ido elaborando poco a poco en el curso del tiempo, a través de grandes es-

cuerzos [sic] humanos. Dirán, en fin, que si no fuera cultura no sería temporal el orden de sus sucesivos descubrimientos, es decir, no sería historiable. Contra esta argumentación, típica en todas las corrientes ideológicas que defienden una Filosofía de la Cultura o una Filosofía Existencial, nosotros decimos que si bien en la Historia de la Ciencia hay un orden cronológico, conforme al tiempo empírico, no es él lo que al fin de cuentas interesa del historiador fundamentalmente; lo que le interesa es la ciencia como tal, pero ordenadas sus partes cronológicamente. Si la Ciencia, si las ciencias particulares o la ciencia fundamental o Filosofía, fuera un mero fenómeno cultural, lo único que le debería interesar al historiador de ella sería dicho orden cronológico, más no el saber científico mismo, que como tal escapa a la naturaleza fenoménica de la Cultura. En la Historia del Arte, por ejemplo, al historiador le interesa el orden cronológico conforme al cual aparecen los estilos artísticos como la expresión particular de cada obra o estilo de arte. Es decir, que en la Historia de la Cultura así como en la Historia de la Ciencia es importante tener en cuenta el objeto considerado como su sucesiva presentación temporal. Concebir la Historia de la Filosofía, por ejemplo, tomando como objetos los puros sucesos reales, empíricos, temporales, que hacen posible el nacimiento del saber filosófico, es creer más bien en una historia de los filósofos que en una auténtica Historia de la Filosofía; y auténtica es, verbi gracia, la escrita por Widelband, la cual deja correr el orden cronológico dentro del cauce sistemático de los problemas estrictamente filosóficos; en ella no interesa cuándo, qué día y a qué hora se pensó tal idea, sino principalmente qué pensaron principalmente qué pensaron sobre tal problema de los hombres de otras épocas. La creencia de que la Historia de la Filosofía, que entre todas las ciencias es la más conocida por los historiadores actuales, es una Historia de las diversas circunstancias que motivaron la gran variedad de los sistemas ideológicos, irreconocibles entre sí, se base en el prejuicio según el cual jamás ha existido un hilo de continuidad a través de la aparición de dichos sistemas.

Para aclarar más nuestra tesis relativa a considerar a la Historia de la Ciencia como una ciencia ideal, pondremos a continuación la diferencia que

existe entre lo creado, lo hecho, lo fabricado y lo descubierto, lo hallado, lo encontrado. Como sabemos, lo cultural es lo que el hombre ha hecho sobre la naturaleza, y por eso es algo empírico, real, temporal, pero con un sentido valioso. Cultura es aquello con que el hombre se topa al avanzar en su vida y que ha sido constituido por él o por sus semejantes –vecinos o antepasados. La manera de ser de los conocimientos científicos, como sabemos, es ideal, esto es, su ser es intemporal e inespacial [sic]; en suma; su naturaleza no solo es diferente de la de los hechos culturales sino que es opuesta. Pues bien; los objetos culturales, como el Arte, la Moral, el Derecho, la vida misma del hombre, son cosas hechas por el hombre, así como son susceptibles de ser destruidas por él; los objetos ideales, como los principios filosóficos, las leyes científicas, los enunciados matemáticos, etc., no son cosas fabricadas por el hombre, ni son susceptibles de ser destruidas, pensadas, captadas por su mente. Pero no hay que confundir la contemplación artística con la captación de ideas; la contemplación de la obra de Arte también es hecha, es producto nuestro tanto en el acto como en el objeto, mientras que la captación o inteligencia del conocimiento tiene una parte nuestra, el acto, pero un objeto que no es humano, que es por sí, ni creable ni destruible. Como la Cultura de hacer, por eso cada pueblo, cada época ha hecho la suya propia; como la Ciencia se descubre, se capta, es válida para todos los pueblos, para todas las épocas.

Si, pues, la Ciencia, o sea, el conjunto de conocimientos verdaderos, no es cultura, y por ese motivo no es ni puede ser objeto de estudio de una ciencia cultural como la Historia vigente, que necesariamente es real, entonces ¿las denominadas Historias de la Filosofía, Historia de la Matemática, Historia de la Física, Historia de la Biología, Historia de la Sociología, etc., no son ciencias históricas? ¿Cuál es la verdadera Historia: la Historia de la Cultura o la Historia de la Ciencia? Si ante nosotros existe esta realidad a cuyas dos manifestaciones se les llama hoy "Historia", que es después de todo lo único indubitable, quiere decirse que, siendo esas realidades irreductibles mutuamente, entonces la palabra "Historia" se queda sin sentido, puesto que no puede, ni conviene que ocurra, designar dos cosas diferentes, dos ciencias de

tipo distinto, o bien, pasa a designar solamente a una de esas dos cosas, una de las hoy llamadas "Historia de la Cultura" e "Historia de la Ciencia". He aquí el dilema, la dualidad radical que hace que entre en crisis el concepto de Historia hoy día aceptado, no en el sentido de que la Historia hoy día aceptado, no en el sentido de que la Historia como ciencia cultural deje de ser válida o que se ponga en duda su fundamento particular, sino en el de que su campo ha de restringirse, dejando de ser total, para dar cabida a la "otra" Historia, la de las ciencias, que desde el punto de vista fundamental aspira legítimamente a poseer también ese nombre. Pero dejando el asunto del nombre, podemos preguntarnos: ¿es la Historia una ciencia cultural o una ciencia ideal?

Esquemáticamente daremos nuestra respuesta. Puesto que el concepto de Historia que hoy poseemos se refiere al de la Historia de la Cultura y no al de la Historia de la Ciencia, y puesto que la Historia de la Ciencia, y puesto que la Historia que recibió tal nombre desde antiguo es la Historia de la Cultura, que nació probablemente antes que la historia de la Ciencia como hoy la entendemos, consideramos que la Historia siga siendo, como hace pocos años, Historia de la Cultura, y que a lo que se ha empezado a llamar Historia de las ciencias, entre cuyos capítulos se destaca por su gran desarrollo de la Historia de la Filosofía, se le designe desde ahora con el nombre de "Genética de la Ciencia" y a ese especial se la llame "Genética de la Filosofía."

Actualidad

Letras de México V.III año V, núm 9, 15 de septiembre de 1941, pag 104.
Locke, John –Ensayo sobre el Gobierno Civil. Trad. y prefacio de José Carner. Ed. Fondo de Cultura Económica, México 1941.

John Locke, el pensador inglés más importante del siglo XVII y al que se le puede considerar como el verdadero fundador de la filosofía inglesa fue un hombre que vivió la vida política de su momento histórico; no fue un filósofo de gabinete. La apertura al camino de la actividad política se la proporcionaron las relaciones que tenía con Lord Shaftesbury, y dos veces, bajo la presidencia del Ministering de éste, tuvo cargo de Estado.

El siglo XVII vio en Inglaterra el establecimiento de la monarquía limitada y el triunfo de la soberanía del pueblo, lo que se debió a dos revoluciones sucesivas. La lucha entre el pueblo y los reyes empezó en el reinado de Jacobo 1: en ese tiempo Locke y su protector tuvieron que ir al destierro perseguidos por la desconfianza de Jacobo. Regresaron para tomar parte activa en la segunda revolución, la de 1688. En defensa de la Constitución liberal inglesa de ese año, y contra Sir Robert Filmer, defensor del reinado patriarcal del reinado por la gracia de Dios, escribió sus "Dos Tratados Sobre el Gobierno".

Esta obra de Locke no nos conduce al verdadero centro de la filosofía, pero se halla ya en íntima relación con su trabajo filosófico capital. Para establecer

reglas generales sobre la vida en común de los hombres, sobre el Estado y sobre la sociedad, se debe tener una base que se halla en la ciencia de la naturaleza humana, en especial de la naturaleza psíquica. Locke ha tenido una gran influencia sobre la Psicología y sobre la concepción de su objeto; él, por primera vez trató de dar una delimitación puramente empírica del objeto de esta ciencia: doctrina de los objetos de la percepción interior o, brevemente, la ciencia de la experiencia interior. Como representante del empirismo, aparece en él esta tendencia completa y clara; es decidido adversario de la doctrina de las ideas innatas.

La obra de filosofía política de Locke se divide en dos partes, una destructiva, en la que se propone poner en crisis el poder divino de los reyes, y otra constructiva, en la que si bien era necesario acabar con la tesis que sostenía el origen divino del poder de los reyes, también era urgente sustituir esta tesis por otra. Para Locke, el ideal del Estado es la monarquía constitucional, mediante la separación de poderes, el legislativo que ha de estar en manos de los representantes elegidos por el pueblo, y el poder ejecutivo, que corresponde al rey, realiza una limitación legal de los poderes del príncipe, que no está sobre la ley, sino bajo la ley, encontrando el individuo defensa de su libertad personal, libertad espiritual y propiedad, contra las arbitrariedades del poder y gobernante.

Locke en su libro "Ensayo sobre el Gobierno Civil" indaga sobre el origen de los gobiernos y encuentra que el hombre tenía derechos naturales al encontrarse en el estado de naturaleza; esos derechos naturales eran la libertad y la propiedad. Pero el hombre desea abandonar ese estado que, aunque libre, está lleno de temores y continuados peligros, y con el fin de preservar su propiedad (vida, libertad y hacienda) se une en comunidad política con otros hombres, poniéndose bajo el gobierno de ella. De este modo, el fin del gobierno consiste en ser delegado del pueblo, y queda sentado el principio fundamental de la soberanía del pueblo. En el hecho de buscar una explicación a la sociedad sigue el pensar de Hobbes y crítica el de Hooker que, como Aristóteles, consideraba la sociedad como natural al hombre y, en consecuencia, se

dispensaba de buscarle explicaciones (¿ociosas). Sólo que para Locke el estado en que se hallan naturalmente los hombres es el de perfecta libertad para ordenar sus acciones y disponer de sus personas y bienes como lo tuvieren a bien, dentro de los límites de la ley natural, sin pedir permiso o depender de la voluntad de otro hombre; en cambio, para Hobbes la condición natural del hombre parece ser el estado de guerra de todos contra todos, estado para el cual no habría más solución que una sociedad que ponga el orden y la justicia.

Las ideas anotadas en este libro repercutieron en el siglo XVIII en los teóricos de la Revolución Francesa. La división de poderes la completa Montesquieu en "El Espíritu de las Leyes", agregando el poder judicial. Pero antes de que estas ideas se llevaran a la práctica en Francia, lo fueron en las colonias inglesas de Norteamérica pues los constituyentes de Virginia y Filadelfia las aprovecharon en la elaboración de su declaración de Independencia.

La obra de Locke inicia en el movimiento liberalista en el mundo, movimiento que probablemente ni el mismo Locke imaginará tuviera la trascendencia que ha tenido a través de la historia del mundo.

La traducción de esta obra al español, debida a José Carner, editada por el Fondo de Cultura Económica, es la primera vertida directamente del inglés, ya que la anterior (1821) fue traducción de la versión francesa, tiene una gran significación pues pone al alcance de los que no conocen el idioma inglés uno de los pilares de la doctrina liberalista. Enterarse de esta obra en los momentos actuales tiene importancia no sólo por el hecho de conocer los orígenes de la doctrina liberalista, sino para contrastarla con la realidad que en estos momentos le pone en crisis.

A.Z.
ORTEGA Y GASSET, José –Historia como Sistema
(y del Imperio Romano).
Editorial "Revista de Occidente". Madrid, España, 1941.

Ya se puede afirmar que Ortega y Gasset ha producido lo más maduro de su pensamiento, aun cuando dicho pensamiento maduro no sea, para el mundo de las ideas, más que una aurora, un despertar tan sólo. Hemos asistido a su génesis y hoy su Historia de Sistemas se nos ofrece como una investigación particular, muy concreta a pesar de lo cual en ella se ha acabado de redondear el principio director que siempre ha impulsado los múltiples escritos del pensador español: el concepto de lo que él llama "la razón histórica". Al fin y al cabo, tratándose de terrenos humanos por donde siempre ha caminado, nos ha dejado ahora como siempre un camino nuevo, diferente, para llegar a su idea central.

Pero precisamente porque siempre ha recorrido caminos humanos, contrastándolos de modo paralelo con los propios del naturalista y del lógico, por eso es para nosotros Ortega un especialista en Ciencias Culturales. Recordemos lo que dice: "Frente a la razón pura físico-matemática hay, pues, una razón narrativa...La vida sólo se vuelve un poco transparente ante la razón histórica". Volviendo a la superficie, después de permanecer sumidos en el fondo de su obra, casi podemos decir que no es Ortega y Gasset un filósofo en rigor, porque la Filosofía no es especialización de nada sino pura y cabal totalización.

– • –

El comentario de un libro importante requiere una extensión semejante a la propia del libro comentado. Es más; la aportación de las generaciones futuras lleva a veces a la formación de verdaderas bibliotecas. Limitémonos, pues, a unos cuantos aspectos. Así, en la primera parte leemos su teoría de la Historia, su concepción de la Historia, de la cual la noción más importante es

este mecanismo explicativo: "Ante nosotros están las diversas posibilidades de ser, pero a nuestra espalda está lo que hemos sido. Y lo que hemos sido actúa negativamente sobre lo que podemos ser".

Con esta idea, el autor nos ha dado además de una teoría pura del vivir histórico, dos cosas menos abstractas, pero de igual trascendencia que ésta, que por nuestra cuenta podemos inferir de ella, a saber. Primera –Un nuevo método histórico. Mejor dicho, un método histórico más perfecto, más preciso, que implica más conciencia que el usual, ya que establece para el estudio del pasado del hombre una "razón narrativa"–de igual rango científico que la "razón pura filosófico-matemática" –según la cual, no puede aclararse el ayer sin el anteayer, y así sucesivamente. La historia es un sistema –el sistema de las experiencias humanas, que forman una cadena inexorable y única – De aquí que nada pueda estar verdaderamente claro en historia mientras no está toda ella clara". En resumen, de la teoría sobre la ciencia histórica ya hecha sacamos un método para rehacer o seguir haciendo la Historia en término más perfectos. Segunda: –Un nuevo procedimiento para escudriñar el futuro, en medio de anticipación aproximada del porvenir inmediato. Procedimiento nada arbitrario ni anárquico, en el que la imaginación formativa y combinatoria se sujeta a ciertas condiciones rigurosas que garantizan la efectividad del método. ¿Cómo se logra esto? Muy sencillo: haciendo que el presentimiento no se guie por el corazón, sino por la narración de los hechos, pro la "razón histórica". Y ésta indica que para ver hacia adelante hay primero que retroceder, tomando como base firme e indubitable – por ser algo vivido y experimentado –los sucesos pasados, lo que ha sido, para restarlo en seguida a la cantidad de lo posible y obtener así, dentro de ciertos límites, lo que queda por ser. Se trata, en suma, de un acercarnos formalmente, negativamente, al ser que en realidad vamos a ser.

– • –

Pero lo que hace que el mecanismo explicativo que nos ocupa sea válido tanto para el individuo como para la colectividad en que vive –ya que la Historia abarca por necesidad ambos aspectos, –es este otro concepto: "...la experiencia de la vida no se compone sólo de las experiencias que yo personalmente he hecho, de mi pasado. Va integrada también por el pasado de los antepasados que la sociedad en que vivo me trasmite...Ahora bien, para que una forma de vida –una opinión, una conducta – se convierta en uso, en vigencia social, es preciso "que pase tiempo" y con ello que deje de ser una forma espontánea de la vida personal". Con lo cual se establece esta distinción: individuo y sociedad. El individuo creador, primero hace algo único para que después esta creación, ya tipificada, pase a las manos de la colectividad.

En esta idea psico-sociológica, en esta relación entre el sujeto auténtico y el sujeto común (yo social) podemos descubrir la liga que existe entre la Historia en general y la Biografía en tanto que especie particular. Relación de dependencia entre la ciencia más particular con respecto de la ciencia más general. En efecto; el sujeto creador que inventa algo que luego, en forma de tipo, de lugar común, va a ser asimilado por sus semejantes, se destaca como el efecto activo, dinámico de la Historia; mientras los otros hombres, unificados por los usos vigentes quedan reducidos al lastre que pasado mucho tiempo será objeto de reforma, de perfección. En consecuencia, la Historia como narración de la vida humana completa (individual y colectiva) se constituye en fuente general, recipiente amplio, de donde proviene la selección de los hombres egregios que son el tema de la ciencia biográfica. O sea, que la Biografía en tanto que narración de la vida de un sujeto modelo, de un hombre ejemplar, sólo puede concebirse con posterioridad a la concepción de lo histórico en general. Es decir, el tema biográfico, el individuo biografiado, sólo constituye una parte del cuerpo histórico completo; es el motor aislado del resto de la máquina, artificialmente separado de la masa, pero en realidad alimentado, sostenido, vivificado constantemente

por ésta. “Los peñones –según una hermosa metáfora de Ortega – que nos amenizan la travesía no flotan sueltos sobre el mar, sino que forman parte integrante de la montaña abisal que en ellos culmina y de que son la visible emergencia”.

A.T.A.

La metafísica de Heidegger

Letras de México, Vol. III, 201, año V, nº17,
15 mayo 1942, México, pp. 201, 202 y 206

La obra del filósofo contemporáneo alemán Martin Heidegger –último representante de los grandes fenomenólogos discípulos de Husserl – es ya cosa conocida y discutida en nuestro medio, pero especialmente es seguida, reforzada ensalzada por un grupo numeroso de escritores nacionales y extranjeros residentes en nuestro país. La editorial Séneca en su serie de publicaciones intitulada "El Clavo ardiendo" nos presenta en la actualidad el libro-síntesis, de Heidegger. ¿Qué es metafísica? (versión española "Cruz y Raya", de Madrid (Septiembre, 1933.) Esta afortunada reaparición, que coincidió con el curso que sobre "La Filosofía de Heidegger y sobre la Filosofía de las Ciencias" sustentó en el invierno último el profesor español García Bacca, invitado por la Universidad Nacional, motiva este comentario cuya finalidad principal no es otra que ayudar a realizar la importancia que la obra de este pensador tiene para los hombres de este Confidente, sobre cuyas espaldas hoy descansa la responsabilidad de continuar, enseñando y discutiendo, la obra cultural que Europa dejó inconclusa.

El libro es, materialmente hablando, sólo un puñado de páginas, pero que, referidas a su contenido, son sin duda unos cuantos trazos maestros de exposición filosófica. Allí está condensado el "hilo conductor" (Kant) del complejísimo pensamiento de Heidegger, es decir, la silueta de sus rasgos esenciales. Más que el desarrollo de una filosofía, es el esquema de una posición filosófica. Su estructura comprende tres partes perfectamente enlazadas: 1.-Planeamiento de un interrogante metafísico; 2.-Elaboración de la cuestión; y 3.-Respuesta a la pregunta. A continuación ensayamos un resumen de estos tres puntos.

1.-

A diferencia de la pregunta científica, referida al mundo, la pregunta metafísica es totalizadora (no particular) y comprende también al sujeto que interroga (no particular) y comprende también al sujeto que interroga (integral, no solo objetiva.) De aquí el existencialismo como superación del objetivismo y del subjetivismo aislados. Con este método se prepara la pregunta así: la ciencia busca el ente, o sea, el ser de las cosas; la metafísica pregunta por aquello que hace posible el ente o ser y que, por principio, se haya situado en otra capa del saber que la propia del ente o ser. Lo que la ciencia deja fuera de su territorio es la nada, puesto que constantemente busca algo, lo que es. Por tanto: ¿Qué pasa con la nada?

2.-

Esta pregunta no puede ser contestada en forma científica, ya que si intentamos definir la nada diciendo que es esto o aquello, resulta que la contestación sería un nuevo ente o ser, que es precisamente de lo que huye la metafísica. Por tanto, la metafísica no es una ciencia, es el fundamento de la actitud científica, su explicación profunda. Si la actitud científica, que está en un primer plano del saber, se origina en un temple o estado de espíritu especial de

coherencia y seguridad, en el que aparece ante el sujeto el ente o ser de las cosas como punto de apoyo. (Expone García Bacca que el hombre en su vida diaria, así como en su labor científica, camina sobre el mundo en forma "miriapódica", es decir, que se va apoyando en mil puntos sucesivos para avanzar, es decir, que al saltar de un punto a otro no deja, sin embargo, de posarse sobre alguna cosa, idea o convicción); la actitud metafísica, en cambio, que se halla en un segundo plano del saber, se origina en un temple o estado de espíritu más radical, más hondo, de desconcierto e inseguridad ante el mundo y mediante el cual el sujeto se ve cara a cara con la nada: el estado de angustia o anonadamiento. Por eso, para contestar a la pregunta: ¿qué pasa con la nada?, no debemos definirla sino sentirla, intuirla, vivirla merced a la posesión del estado angustioso, el cual consiste en que nos sentimos desatados del ente o ser al que siempre hemos estado sujetos; o mejor dicho: el ente o ser nos abandona y nos sobreviene ese estado catastrófico de inestabilidad, de inseguridad por falta de los "muchos pies".

3.-

Ahora, ya se puede contestar la pregunta propuesta diciendo: a).-La nada es el fundamento del ente, puesto que el ente como tal sólo se hace patente después de haber intuido originariamente a la nada mediante el acto de trascender que es la angustia, es decir, que sólo se adquiere conciencia del ente o ser después de caracterizarlo como algo que no es la nada, pero que tampoco es su contrario, sino algo que surge al conocimiento empujado por su cimiento profundo, o sea, por la nada. "La nada –dice Heidegger –es la posibilitación de la patencia del ente, como tal ente, para la existencia humana". b).-Pero esta posibilitación fundamental que hace que el ente exista en función de la nada, no significa que necesariamente lo que fundamenta y lo fundamentado sean dos cosas distintas o contrapuestas; se trata de dos aspectos esenciales del mismo ser, del ser idéntico. Esto se explica porque el ser y la nada no nos aparecen uno al lado del otro, sino que el ente en conjunto surge tan sólo en su

esencia radical mediante la pre-visión de la nada. c).-En consecuencia tenemos que, si por una parte el existir humano consiste en avanzar por el mundo apoyándonos en las cosas, en los entes, o sea, en coexistir armónicamente con ellos; en cambio, por otra parte tenemos que siendo el fondo último del ente la nada, entonces el existir humano consistirá en "estar sosteniéndose dentro de la nada".

Así resumido el contenido de la obra que nos ocupa, a continuación trataremos de comentarla. Puede decirse que, en términos muy generales, dos son los comentarios que cabe hacerle, o mejor dicho, son dos los tipos de comentarios que, a nuestro modo de ver, pueden expresarse: aquellos juicios relacionados con los supuestos del tema que se trata y que no entran en el tratado mismo –como en otro caso es el idioma con relación a lo que se conversa-, y aquellos otros juicios relacionados directamente con el tema mismo que se trata y cuyo conjunto constituye justamente el tema antedicho.

Por lo que toca al primer aspecto, es decir, al relativo a los supuestos sobre los que descansa el sistema heideggeriano, observamos lo siguiente: La concepción metafísica del filósofo alemán tal como la expresa en su libro ¿Qué es metafísica?, da por supuesta y demostrada de antemano toda la argumentación necesaria para desembocar en el existencialismo, del cual parte en sus consideraciones epistemológicas primeras, Así, toma como solución indubitable en filosofía la ecuación sujeto-objeto, interpretada desde el ángulo existencial, o sea, como hombre-cosa, como hombre-mundo en su carácter real y empírico. Para nuestra manera de pensar, el problema más interesante que pudo haber trazado nuestro autor es aquel que precisamente no ataca, a saber: la forma de ligar su novedosa posición con las anteriores que le preceden en el orden cronológico de la historia de la filosofía, ya sea refutando, ya se aceptando, ya sea perfeccionando la obra de sus maestros, en una palabra: justificando su punto de vista personal ante lo inmediato anterior, probando la legalidad de la superación propia del innovador. Esto se ve como una tarea que debió ser ineludible para Heidegger cuando se percata uno de la forma como su maestro, Edmundo Husserl, desarrolla

la teoría de la ciencia concibiendo el conocimiento como algo puramente objetivo, desvinculado de todo psicologismo y subjetivismo en particular y de todo relativismo en general; posición que contrasta visiblemente con la de Heidegger. No se debe olvidar, a este respecto, que toda posición filosófica debe constar como mínimo de dos elementos: la doctrina propiamente dicha y la discusión entablada con los predecesores; esta última no sólo hace posible la solidez de la parte doctrinal, sino también contribuye a la continuidad de la historia de la filosofía.

Habiéndosenos escapado la fundamentación del existencialismo como una nueva posición respecto de sus predecesoras, veamos sin embargo el uso del que él hace Heidegger. En la última parte del texto se leen estas palabras: "La nada es la posibilitación de la patencia del ente, como tal ente, para la existencia humana". Esto quiere decir que la metafísica y la postura existencial que ella implica no es más que un paso intermedio para desembocar en el ente, para darle significación al ser idéntico, tradicional ya en la filosofía. Dice: "La metafísica es una trans-interrogación allende el ente, para reconquistarlo después, conceptualmente, en cuanto tal y en total". Es decir, que el metafisicismo, más que una concepción final y definitiva, no es otra cosa que una vía transitoria, un método para fundamentar el ser objetivo, la objetividad entitativa, el conocimiento científico, las ideas–asunto imperecedero en todas las etapas de la historia de la filosofía. Pero no hay que creer que, al final del análisis metafísico–existencialista, Heidegger se topa de frente con un objetivismo del tipo del de Husserl o del de Kant –creadores inmortales de la teoría de la ciencia-. No, lo que hace se desemboca nuevamente en el existencialismo, pero en otra capa o estrato, es decir, que de la postura metafísica-existencialista pasa a la postura científica-existencialista. En efecto; en la actitud metafísica se considera a un sujeto que trasciende a la nada, pero en esa trascendencia surge la verdadera significación del ente en su conjunto, ya no como múltiple e ilimitado, sino como único, como finito, limitado su perfil ante el abismo de la nada.

Pero aquí es donde sobreviene el verdadero problema. Por una parte, Heidegger explica la actitud científica y su respectivo contenido merced a un

regreso de la trascendencia efectuada en la actitud metafísica, en la que su contenido, la nada, juega el papel de soporte del ente en toda su magnitud. Pero, por otra parte, Heidegger al hablar de la postura científica, dice que es una "actitud", un "acercamiento" que, si bien es existencial toda ella está principalmente referida a la mención del ente, al aclaramiento del ser, que queda desvinculado en su objetividad del sujeto cognoscente. O lo que es igual: en esta esfera epistemológica, Heidegger acepta casi punto por punto la tesis husserliana de los "Prolegónemos": el anti-psicologismo, el anti-relativismo. "....La ciencia se distingue porque concede a la cosa misma, de manera fundamental, explícita y exclusiva, la primera y última palabra" -dice textualmente el discípulo de Husserl. Lo cual plantea este problema: ¿Es por ventura un solo y mismo plano aquel en que Heidegger desenvuelve su proceso metódico de fundamentación del ente científico recurriendo a la nada metafísica, o bien, se trata por alguna circunstancia de dos planos superpuestos de naturaleza dispar?

Los caracteres del problema se agudizan cuando nos damos cuenta de que no podemos desechar la tesis del filósofo por atribuirle una sencilla contradicción. Y esto es así merced a que tanto los juicios relativos a la ciencia, por su parte, como los relativos al hecho anímico de la angustia, por la suya, son innegables dentro de su propio seno. Negarlos y establecer precipitadamente que la tesis es contradictoria es sus dos términos, sería negar la obra científica de la humanidad y, al mismo tiempo, negar la intencionalidad de la conciencia en todas sus direcciones, lo cual no es una mera hipótesis, sino un hecho real y efectivo. Precisamente por esta aparente contradicción, que por principio no puede ser tal contradicción, nos vemos impelidos a considerarla infundada y superficial y, a la vez, a sospechar de la existencia de dos planos diferentes confundidos erróneamente por el autor en uno solo. A nuestro juicio, pues, la concepción filosófica de Heidegger se compone de dos planos distintos mezclados en uno solo, pero con la salvedad de que cada uno en sí, aisladamente considerado, es verdadero, es innegable. Lo que no se puede aceptar es el entrelazamiento de ellos como planos, como esferas; pues eso trae como resultado una nueva

contradicción, ya no de objetos o cosas miradas dentro de sus correspondientes planos, sino de puntos de vista generales dentro de los cuales existen aquellos objetos o cosas. Sus ideas sobre la ciencia corresponden a la lógica, la teoría del conocimiento, a la epistemología en suma; en cambio, sus ideas sobre el estado angustioso, inseguro, incongruente del alma humana corresponden a la psicología (no a la tradicional llamada de los elementos, sino a la moderna o estructural de Brentano, Spranger, etc.)

Con esto; ya nos aparece evidente esta distinción, una cosa es explicar mediante el pensamiento un hecho o resultado segregado de dicho pensamiento, como hablar lógicamente del conocimiento científico, y otra cosa es explicar mediante el pensamiento un hecho o suceso no salido del pensamiento, sino aportado por otra dirección de la conciencia humana, como es la percepción de la imagen de la nada cuando estamos posesionados por la angustia. Y esta confusión casi increíble que aquí nos aventuramos a señalar en la filosofía de Heidegger, creemos que se debe a la laguna que hemos señalado antes, o sea, al hecho de haber pasado por alto, de no haberse hecho problema del tránsito que va de sus antecesores a su nueva posición; punto que consideramos de capital importancia para el progreso, mediante la continuidad y el máximo aprovechamiento de la obra de los demás, de la filosofía.

Por lo que corresponde al segundo tipo de comentarios que cabe hacer al opúsculo ¿Qué es metafísica?, o sea, a aquellos relacionados no a los supuestos de la tesis, sino al contenido mismos de ésta, nos concretamos a decir algo sobre su estructura, desarrollo y encadenamiento.

Como lo hemos dicho en la primera parte de este artículo, el trabajo de Heidegger se divide en tres partes perfectamente diferenciadas y encadenadas: 1.-Planteamiento de un interrogante metafísico; 2.-Elaboración de la cuestión; y 3.-Respuesta a la pregunta. Como se ve, desde el punto de vista formal, la estructura es perfecta. Pero si nos empeñamos en ahondar un poco en su contenido tal vez hallaremos algunos puntos propios para la discusión. En la iniciación de su libro plantea el problema metafísico formulando concretamente esta pregunta: ¿qué pasa con la nada? Esta interrogación nace

como consecuencia de haber previamente considerado que la ciencia se refiere al ser, a algo, por lo que le es innato el desprecio a la nada, que deja en su camino tras de sus espaldas. Entonces el metafísico hace suya esta nada y trata de desentrañarle su significado. Pues bien; este planteo así formulado nos hace recordar, pese a su pretensión metafísica, que la forma interrogativa respecto de algo que no está definido es propia de la ciencia; es, digamos, el primer paso para poder hacer ciencia y, naturalmente, filosofía del ser –que a nuestro gusto es la verdadera. La pregunta es el supuesto de todo juicio lógico o científico; sin ella no puede entenderse éste. Así es que podemos decir que la pregunta y la respuesta constituyen una unidad indivisible. Con lo que queda evidenciado que Heidegger acepta como punto de partida metódico la forma, ya tradicional en la ciencia, de pregunta-resolución-respuesta.

Más advirtamos en seguida (sic) que en la segunda parte de sus tesis, el citado filósofo se apresura a decir: "....intentemos preguntar por la nada: ¿Qué es la nada? Ya la primera acometida nos muestra algo insólito. De antemano suponemos en este interrogante a la nada como algo que "es" de este u otro modo, es decir, como un ente. Pero precisamente, si de algo se distingue es de todo ente. El preguntar por la nada-trueca lo preguntado en su contrario". Sin embargo, demostrando un empeño poco común en conservar, no obstante lo anterior, la forma por excelencia del método científico, más adelante dice que, dejando a un lado la parte "formal" de la pregunta, ésta puede subsistir y agrega: "Si vamos a interrogar, como sea, a la nada, es preciso que, previamente, la nada se nos dé. Es menester que podamos encontrarla". Con lo cual vuelve por segunda vez a caer dentro de las características de la teoría, cuya misión no es otra que tratar de definir algo que está a la vista pero sin connotación precisa, sin filiación.

Ahora bien; cuando Heidegger ve fracasados todos sus esfuerzos por deshacerse de lo científico -sea de la pregunta, sea de la respuesta-, se refugia entonces en un contenido intuitivo y, con una ingenuidad asombrosa, llama a ese hecho trascendencia metafísica, creyendo que por ser un contenido de conciencia no producido por el pensamiento ya está a salvo del genio maléfico

de la lógica. No, señor Heidegger: la lógica y la ciencia particular -como nos lo dice su maestro Husserl- no persiguen entes que ya son, sino que pueden llegar a ser, indefinidos, entre los cuales algún día podrá contarse el sentimiento de la angustia y otros muchos más.

La crítica más seria a este respecto que puede hacérsele al ensayo de Heidegger es, a nuestro modesto juicio, la siguiente: No es verdad, como lo dice el autor, que "la ciencia nada quiere saber de la nada". Y no es cierta esta proposición, punto de partida de la metafísica heideggeriana, por la sencilla razón de que la ciencia no se debate única y exclusivamente en el terreno habitado por los entes definidos, por los seres, por los algos. Para la ciencia el mundo es más amplio, y parte de él, tal vez el más importante por su carácter de resultado, es el del ente, el de lo definido, el de lo clasificado. Para la ciencia el mundo está compuesto o integrado por dos grandes porciones: lo indeterminado y lo determinado íntimamente relacionados. Lo indeterminado, que es lo determinable, es la cosa, fenómeno, imagen o número que todavía no se puede llamar con alguno de estos términos sino hasta después que ya ha sido determinado; lo determinable o indeterminado es la nada científica, la nada lógica -que "no es de este u otro modo", pero que puede llegar a ser esto o aquello. Su función es la de representar el papel del manantial con relación al rio; es la verdadera nada de donde surge el ser, es el pre-ente, el proto-ser. Pero esta anterioridad cronológica no conduce necesariamente -como en su caso Heidegger lo asienta- a tomar como fundamento del ser (lo determinado) el no-ser o verdadera nada (lo indeterminado), sino a considerar a ambos como momentos parciales de un proceso metódico único.

Una vez tomado en cuenta este reparo, nos aparece claro ese indeciso desdoblamiento de la filosofía de Heidegger: unas veces le dice a la ciencia y a la lógica que sí, otras que no.... En resumen: Heidegger intenta en un principio desarrollar lógicamente su trabajo, pero inmediatamente le niega a la lógica la facultad de definir la nada, y entonces recurre al sentimiento intuitivo de ella, pero en vista de que las impresiones intuitivas sólo pueden vivirse y no pueden expresarse en conceptos filosóficos, se le ocurre por fin

terminar su trabajo definiéndola psicológicamente, con lo cual le ha sido posible traducirla en conceptos y contestar a la pregunta lógica con su respuesta correspondiente, la que después de tantos rodeos entre sí y él no ha venido a caer extenuada en brazos de la razón.

El resultado general que hemos obtenido después de efectuado este análisis crítico sobre una de las obras más interesantes del profesor de Friburgo, es que Heidegger no es un metafísico a la manera clásica-medieval (Aristóteles, Santo Tomás de Aquino), según la cual el fundamento de todos los seres reales e ideales es un ser supremo, eterno, invisible, inexperimentable, llamado Dios o primer motor, sino que su sistema dualista es auténticamente fenomenológico en cada una de sus partes tomadas por separado, o sea "positivista" en el sentido de Husserl, puesto que los análisis que por separado hace del ente (ciencia) y de la nada (sentimiento de angustia) son correctos según el método fenomenológico más riguroso; pero se transmuta esta dualidad fenomenológica pura en metafísica desde el momento en que hace de una de sus partes (la psíquica) fundamento y base de la otra (la lógica-científica.) Entonces se obtiene como ser supremo, origen y motor de todos los seres, a la nada, de la cual podemos decir en términos metafóricos que es el concepto contrario del Dios aristotélico-escolástico, el Dios con signo negativo.

Pero si vemos la obra de Heidegger con otros ojos, o sea, desde el mirador riguroso e implacable de su maestro Husserl, tendremos a la vista un nuevo psicologismo en cuanto que hace de lo psíquico referencia última y definitiva de los conceptos lógicos. O en otros términos: estaremos frente a un relativismo en tanto que todo subjetivismo o todo psicologismo se reduce a la postre al concepto relativo del ser, del ente. Si fuese aceptable la distinción entre psicologismo directo y psicologismo indirecto, según la cual el primero concibe a las ideas salidas y regidas directamente por la conciencia psíquica y el segundo las concibe aisladas del sujeto psíco-físico, existiendo regidas por las leyes objetivas, pero que en un segundo plano quedarían indirectamente sustentadas por la imagen y por el sentimiento subjetivo de la nada, así quedaría más completamente definida la postura filosófica del pensador alemán.

Leopoldo Zea, de la nueva generación filosófica

Letras de México, Vol. IV, 86, nº7,
15 de julio 1943, México, pp. 86 y 87.

El magnífico libro de Leopoldo Zea, "El Positivismo en México", se puede considerar como el símbolo de la nueva generación filosófica de México. Independientemente de su calidad, que sin duda es excelente, con su aparición ha nacido a la vez una nueva actitud humana de nuestros filósofos jóvenes. Con él, el ambiente cultural, especialmente el ambiente filosófico, ha dado un paso más a su favor al haber acogido dignamente a su autor, pues nada menos que El Colegio de México ha auspiciado la edición y, por otra parte, las opiniones externadas por las revistas culturales de mayor prestigio no pueden ser ya más favorables.

Como caso representativo, este suceso tiene una doble significación, particularmente para los que nos tocó vivir una época estudiantil intermedia entre la de los hombres que hoy son personalidades enteras e indiscutidas y la de esta nueva generación a la que Zea pertenece. Por un lado, Zea ha conquistado con profundo estudio y con talento jamás escatimado un valor intrínseco para su persona, pero además -y esto es lo simbólico de su situación- por otro lado ha abierto un camino nunca transitado antes por otras,

pretéritas, generaciones juveniles: ha logrado por fin borrar la desconfianza que en otras épocas tenían las viejas generaciones intelectuales respecto a las nuevas. A la luz del principio genético de toda cultura, esta finalidad alcanzada no se nos aparece como algo casual o milagroso, sino como la consecuencia lógica del acumulamiento sucesivo de gritos imperceptibles de la juventud de todos los tiempos, que ha acabado por derribar la muralla que la mantenía en un injustificado silencio. Prueba de ello es que, como ha dicho hace poco el compañero Menéndez Samará, las pocas personas que se dedicaban en 1937 a la filosofía poseían todas "rango y valía".

Haces diez años, cuando aún estaba fresca en la mente de todos la célebre polémica filosófica-pasional entre Antonio Caso y Samuel Ramos, la juventud estudiosa sólo tenía aceptación en los círculos serios cuando se trataba de poetas; se creía que la filosofía era una actividad exclusiva de los venerables. Recuerdo que en mi época escolar ningún contemporáneo, por capacitado que estuviese, publicaba nada ni se le oía cuando hablaba por cuenta propia o ajena; porque al joven lo más que se le podía estimar era como alumno, y siempre como alumno, más o menos aventajado o precoz. De manera que filosofar en un sentido no autorizado era el peor de los delitos: aquél que ni siquiera merecía castigo. Así se templaron varias generaciones, discutiendo de viva voz en diálogos o corrillos, ya en los cafés, ya en paseos a pie, ya en los corredores de la Facultad de Filosofía, cuando ésta no había sido víctima todavía de las jovencitas ávidas de lucirse en los elegantes malecones de la Costa Azul. Por eso, las primeras aventuras en la selva del pensamiento emprendidas por esas jóvenes generaciones, han quedado casi en su totalidad pérdidas para siempre. Oíase hablar de alumnos-pasantes muy aplicados, de buena conducta y hasta inteligentes; pero jamás se les daba la categoría futuros y esforzados pensadores, como en verdad lo ha demostrado el tiempo: tal es el caso de Eduardo García Maynez, Francisco Larroyo, Virgilio Domínguez, Guillermo Héctor Rodríguez, Manuel Cabrera Maciá, Alberto Díaz Mora y otros.

Cuando todos los nombrados, que forman un generación muy definida, se hicieron profesores, ya venía en camino otro grupo juvenil posterior que

se formaba en el campo de la filosofía juntamente con el de otras actividades (poesía, historia, matemáticas, crítica, pintura, escultura y arquitectura.) La señal cronológica más precisa para situar indirectamente la aparición de este otro grupo, es el momento en que salieron a la luz, como lo recordarán bien nuestros literatos, las revistas "Taller Poético" (1936-38) y "Taller", y en las cuales, dicho sea de paso, ya alternaban jóvenes poetas con los ya formados de "Contemporáneos" y sus antecesores. Pero como buscando un refugio dónde (sic) desarrollar su propio pensamiento, se reunieron algunos constituyendo un círculo extraliterario, de carácter anónimo, que según recuerdo lo componían jóvenes que hoy ya son más o menos conocidos en diversas actividades culturales y profesionales: Adolfo Menéndez Samará, Francisco de la Maza, Mauricio Gómez Mayorga, Mario Alonso, Edmundo Báez, Mauricio Martínez, José Luis Patiño, Juan Manuel Terán, Enrique Meyrán, José Campillo, Enrique Guerrero, Raúl Cacho, Julia Román, el que esto escribe y otros de presencia esporádica. Todos se caracterizaban por dividir sus esfuerzos intelectuales preparándose cada uno en dos ramas diversas pero complementarias: la de la profesión, de naturaleza forzosa, y la cultural, de naturaleza espontánea. Así resolvían el problema que les planteaba su circunstancia, pues no existían todavía serias instituciones de cultura capaces de unir en el individuo el trabajo profesional remunerado y "el libre juego de las facultades".

Al grupo siguiente ya le tocaría encontrar mucho más cuajado el ambiente en cuanto a la aceptación del sentido dinámico de la herencia filosófica, en cuanto al convencimiento de que la filosofía no es el saber estancado, concluso y escondido en secreto para uso exclusivo de un consejo de ancianos. Y este sentido dinámico del pensamiento, esta vivencia según la cual se percibe con naturalidad el fluir inagotable de la filosofía a través de los tiempos, es, en nuestro íntimo sentir, la meritoria labor no materializada, no escrita en ningún libro, no guardada en ningún archivo, de nuestras mudas pero sabias juventudes filosóficas comprendidas entre el Ateneo de la Juventud y la generación que apenas hoy rompe la marcha. Los herederos legítimos de esta idea, producto del más sonoro de los silencios, son los que surgieron alrededor de la revista

"Tierra Nueva": Leopoldo Zea, José Luis Martínez, Jorge González Durán, Alí Chumacero, María Ramona Rey y Pina Juárez Frausto. Aunque cronológicamente pertenecen a una generación anterior, Edmundo O' Gorman y Faustino Fernández pertenecen, por cuanto a su labor filosófica, a este mismo grupo. A todos ellos les ha tocado la gloria, largo tiempo deseada, de poder dejar para la posteridad un testimonio de fresca juventud en sus escritos, escritos en toda regla: impulsados por los consagrados y acatados con éxito por un público que se ha convencido definitivamente de la revitalización imperiosa de nuestra filosofía nacional. Desde hoy en adelante, la juventud del futuro podrá hacer uso de este precedente, pues estará en sus manos el llegar a merecerlo.

Nadie puede desconocer, por lo demás, la fecunda intervención que tuvieron en el nacimiento del libro que ahora comentamos, todas las juventudes predecesoras que hicieron toda una filosofía de su silencio; filosofías personales, no sociales o públicas, que vivían el momento fugaz de la palabra oral mientras se intercambiaban en ese gran diálogo socrático que edifica personalidades más que sistemas. ¿Y puede alguien, acaso, negar la amplitud de visión de Alfonso Reyes al haber orillado a que el fruto esperado por años se diera como resultado de una lucha y como principio de una esperanza?

"El Positivismo en México" es la primera contribución de El Colegio de México a la historia del pensamiento hispanoamericano. El autor, salido junto con los demás de su grupo de la cátedra de ese fino ensayista, más que filósofo, que es José Gaos; toma la actitud del historiador ejemplar según la cual no debe éste narrar pura y simplemente los hechos pasados de acuerdo con su cronología, sino narrarlos en vista de un sentido interno u orientación propia de los mismos a través de las diversas circunstancias que modulan el curso de los tiempos. Mientras el historiador académico ha venido haciendo tan solo la mitad de la historia al contarnos los hechos sensibles, los sucesos exteriores, sin ligarlos entre sí por un soporte común que los unifique en su recorrido, que los explique como salidos los unos de los otros con una finalidad precisa y clara, dejándolos, pues, pulcramente archivados en el anaquel del naturalista, pero flotando en el aire con relación a las medulares raíces humanas de la historia; el

historiador a la manera nueva, según ha proclamado Ortega y Gasset, debe hacer con los hechos inconexos, debe tejer con los hilos que constituyen la epidermis de la historia, un sistema, un encadenamiento de dichos sucesos mediante los credos históricos, mediante las ideologías sociales que laten en el alma de los hombres de cada época. Hacer intervenir las convicciones internas para dar sentido a los acontecimientos externos, tiene una doble finalidad metódica para hacer historia: en primer término, seleccionar y jerarquizar los hechos humanos, colectivos e individuales, con respecto al credo que los anima, estableciéndose con ello un ordenamiento científico de los mismos, y en segundo término, bordar las conexiones de unos sucesos con otros, captar el mecanismo por medio del cual unos hechos son causa –con esa nueva causalidad humanística o cultural- de otros posteriores, al tener presente que lo que mueve a los hombres no es, en el principio de los principios, ni sus propios hechos ni los del prójimo, sino las ideas que esos hechos le sugieren, o sea, lo que Ortega llama "creencias" y Zea "verdades circunstanciales", que en el fondo no son otra cosa que anticipaciones mentales de los acontecimientos, son ni más ni menos que proyectos; con los cuales el historiador cuenta con una visión transparente y ordenada del enjambre de pormenores eruditos, pues éste acaba por presentarse como una sucesión de hechos en la que se van alterando los proyectos o anticipaciones (las llamadas "causas históricas") y las realizaciones prácticas de los mismos (los llamados "acontecimientos".)

Pero he aquí que el libro de Zea no es, propiamente hablando, un texto de historia, a pesar de que nos ilustra acerca de una época muy precisa de la historia de México: la época porfiriana en donde adquiere sentido social el positivismo importado por Gabino Barreda, al justificar con él, en el plano de la teoría, la necesidad de afianzar la paz y el orden contra las guerras intestinas y el desorden; lo que equivale, en el fondo, a consolidar en el poder a la burguesía que acaba, mediante luchas y desorden, de conquistar éste. ¿Y por qué no es el libro de Zea un libro cabal de historia? Hemos dicho, según hemos creído interpretar el concepto de historia de Ortega, en el cual se basa Zea, que toda historia verdadera debe constar de dos factores

esenciales o categorías, a saber: los hechos humanos externos que se han sucedido cronológicamente en el pasado –cuyo método de conocimiento consiste en determinarlos según fuentes y testimonios- y las creencias de los hombres autores de esos sucesos, que como una corriente subterránea van provocando a su paso los más variados sismos sociales –cuyo método de conocimiento consiste en confesar a dichos hombres en lo privado, en el gabinete de sus elucubraciones o en los gritos del populacho. De lo que resulta que las creencias sociales o ideologías políticas son responsables de los estados de cosas que por su causa se establecen. Pues bien; si, según este criterio, tratamos de situar debidamente el libro "El Positivismo en México", nos encontraremos con que no es un libro completo de historia, sin que con esto querramos (sic) decir que es defectuoso, ya que a pesar de darnos la clave ideológica de las épocas pre-porfirista, porfirista y post-porfirista, para nada se consignan los grandes hechos concretos que las caracterizan, como son la creación de nuestras primeras grandes industrias de transformación y de comunicaciones, la situación especial en cuanto al comercio, a las finanzas, a la agricultura y al trabajo, etc., o sea, aquellos hechos históricos que pueden agruparse dentro del primer factor enunciado antes: los acontecimientos exteriores, materiales, sensibles. En el libro se nos habla del credo positivista como sistema científico y como ideológica social que ha surgido con motivo de un estado de cosas particular; en este último caso, se nos presenta el positivismo ligado con un mínimo de acontecimientos públicos y notorios, los suficientes para demostrar la tesis de la obra: "La burguesía mexicana a semejanza de la burguesía europea, quería el orden, y éste su afán tropezaba con la ideología (el liberalismo) que en otra época le sirviera para combatir el orden que le había antecedido. La burguesía de México tuvo también que enfrentar a ésta su antigua ideología de combate una ideología de orden. El positivismo, aunque de origen ajeno a las circunstancias mexicanas, fue adaptando a ellas y utilizado para imponer un nuevo orden". ¿Por qué se prescinde de los conocimientos detallados que ocurrieron en México en la segunda mitad del siglo XIX y a principios del

XX, no obstante haber sido el positivismo el mayor soporte de los mismos? ¿Qué significación puede tener el hecho de estar frente a una obra histórica en la cual se advierte un desequilibrio notorio entre la exposición de lo particular, que es mínima, y la de lo general, que es máxima? Desde un punto de vista general, desde el característico de la lógica de la ciencia histórica, podemos ver que un suceso histórico completo, en donde va entremezclando lo externo con lo interno, podría suponérsele iluminado en su aspecto material y social únicamente, y entonces resultaría una especie de historia parcial, incompleta: la erudita y académica. Desde ese mismo punto de vista general podemos ver el caso contrario, o sea, aquel en el que un hecho histórico completo podría suponérsele solamente iluminado en su aspecto ideológico, social o moral, y entonces resultaría una especie de historia parcial, incompleta, pero de signo contrario a la anterior: la que ha ensayado nuestro autor. Es decir, hay a la vista dos clases de historias parciales, dos posibles mitades de historia con autonomía propia: la historia entendida como raíz y tronco de la vida humana y la historia entendida como follaje, flores y frutos heterogéneos. Ahora bien; es indudable que es más fundamental el sentido histórico, la creencia interna de la vida que los sucesos exteriores, materiales, que la circundan; esto es, desde el punto de vista sistemático –y la historia es un sistema- lo que preside el orden de los conocimientos es la razón del ser, por encima del ser, o sea, la raíz y el tronco son principios con relación al ramaje, a las flores y al fruto. De los principios y de las razones podemos tener una visión independiente, separada de los hechos, que son súbditos de aquellos; pero de los acontecimientos externos, perfilados tan sólo por su guarismo tempo-espacial, no podemos tener una visión humana desligada de la orientación psíquica correspondiente; a lo más tendríamos una narración de sucesos humanos mutilada en su parte más exquisitamente humana, como la que nos brindaría sin mala fe un especialista en historia natural. Por eso, los historiadores académicos, los bien llamados "ratones de biblioteca" son la representación más genuina del anacronismo intelectual: es bien sabido de todos que las ciencias culturales aparecen cuando

las naturales estaban perfectamente constituidas; de ahí que el positivismo haya creído que ciencia sólo era la natural, la única que conoció. Resulta entonces evidente que de las dos posibles historias parciales, incompletas, que en hipótesis hemos definido, únicamente una, y sólo una, es concebible como tal. La historia erudita en puridad queda, pues, desclasificada como historia, como cultura, como disciplina humanística por carecer de lo esencial: la comprensión espiritual. En cambio, la historia parcial de los sentidos comprensibles, de las creencias, sí es lícita y practicable sin que con ello se cometa un absurdo; porque los sentidos históricos de los grupos humanos, sus ideales más genuinos, sus anhelos más entrañables son entidades específicamente humanas, que no se dan en la pura naturaleza, en la mera animalidad zoológica. A las obras históricas que se ocupan con pleno conocimiento de causa de esta parte del hombre, de su vida anímica y espiritual, en relación mínima con las acciones materiales, son a las que se les puede dar el nombre de obras de Introducción. "El Positivismo en México" es, en términos rigurosos, la introducción histórica al estudio del porfirismo. Introducir o prolongar un estudio no consiste en tomar el ovillo por un hilo cualquiera y tirar de él sin reparo; introducir o prolongar un estudio posterior, y por ende más completo históricamente, es dar por anticipado el criterio explicativo, unitario e hipotético con el objeto de que a la hora de exponer los hechos externos en todos sus detalles, se vayan entendiendo a través de aquellos supuestos, a modo de comprobación experimental y concreta. Como la historia integral, según la define Ortega, está hecha materialmente de puros detalles a primera vista inconexos, es en ella, más que en cualquier otra disciplina, donde con razón hace mayor falta ese criterio sintético y unificador que atañe a las Introducciones Históricas.

Ahora aparecerá clara la meritoria tarea realizada por Leopoldo Zea: de su mano ha salido a luz la primera introducción histórica a la época porfiriana, con un rigor metódico jamás alcanzado en nuestro medio. Más que una aportación filosófica, es una gran aportación a nuestra cultura histórica. Cuando medita uno en este difícil y poco frecuente género de libros, no puede

uno menos que reconocer que toda la época precortesiana de nuestro país, permanece en tinieblas; las ruinas existentes que son su mejor expresión y recuerdo continúan siendo una incógnita inquietante, porque el estudio de esa edad, pues a las excavaciones, colecciones, clasificaciones étnicas y cronológicas, carece de un auténtica introducción histórica. La introducción al estudio de una época nos proporciona esa visión platónica previa para la cual la visión fisiológica es un mero complemento, un instrumento paciente de experimentación particular.

Quiero citar, por último, y sólo con el fin de justificar lo dicho de que el libro citado es histórico y no filosófico, arriesgándome a contradecir a su autor, unas prístinas palabras de Ortega y Gasset, fuente irrecusable sobre la que se apoya Zea: "...Pero es un error definir la creencia como idea. La idea agota su papel y consistencia con ser pensada, y un hombre puede pensar cuanto se le antoje y aún muchas cosas contra su antojo. En la mente surgen espontáneamente pensamientos sin nuestra voluntad ni deliberación y sin que produzcan efecto alguno en nuestro comportamiento. La creencia no es, sin más, la idea que se piensa, sino aquella en que además se cree. Y el creer no es ya una operación del mecanismo "intelectual", sino que es una función del viviente como tal, la función de orientar su conducta, su quehacer".

Elogio del snobismo

Letras de México, Vol. IV, año VIII, nº24,
1º de diciembre de 1944, México, pp. 8 y 9.

(A propósito de Paris, escuela de snobs)

Todos en general y los snobs en especial, suelen emplear la palabra "snobismo" para designar una manía con respecto a una cosa, a una actividad o a una actitud, propia de un sujeto cuya mentalidad carece de profundidad, de principios y de orientación definida. Se dice que es un vicio psicológico y social. Entendiendo por snobismo como indica la etimología latina del vocablo, es género que abarca todas aquellas cualidades innobles, todos aquellos atributos personales carentes de raíz, de tradición, de abolengo. Así, se entiende por snobismo la particularidad de una mente que en el fondo de su ser no hay nada consistente, sino puro humo y vanidad, pero que aparenta estar identificado con algo superior, con algo que socialmente posee una dignidad, una reputación, un prestigio. Se descubre, pues, a simple vista en este fenómeno psicológico, una falsedad, una apariencia que no corresponde con lo que está debajo de ella; una intención mentirosa de exhibir un valor inexistente. Por eso la gente dice, al aplicar el término "snob", que el individuo que es tal no es más que un aparentador, un farsante: un nuevo rico en dinero, en ideas o en sentimientos que, apresuradamente, cambia sus

antiguas maneras por otras nuevas, de última hora, sin darse cuenta de que su arte de prestidigitador a veces falla. El ejemplo clásico es el del plebeyo que con un poco de imaginación descubre en su árbol genealógico el título o el apellido nobiliario, que luego ha de divulgar en el círculo social que lo rodea, a sabiendas de que en este imperan los caracteres de la democracia actual. Para todos, en consecuencia, ser snobs adoptar una actitud defectuosa, falsa y condenable.

Esta condenación inapelable del snobismo en todas sus manifestaciones sociales, en realidad es justa cuando se considera, en principio, el hecho de exhibir un aparente valor, como una postura estable y duradera, permanente y sin ulterior evolución. Ahora bien; si por un momento nos decidimos a confrontar ese concepto que se proscribe con su viva realidad, encontraremos con sorpresa en este caso, como cualquier otro de la vida humana, es un punto de trayectoria de esta, es un suceso provisional, transitorio, algo susceptible, en la mayoría de los casos, de ser superado. Cada cual sabe por experiencia propia que en algún respecto fue o es snobista, porque, según pretendemos demostrar aquí, no hay territorio nuevo que se conquiste espiritualmente sin reproducir previamente y con la mayor seriedad del mundo la actitud vacía y frívola del prototipo del snob. Según nuestra tesis, el snobismo es el método adecuado e ineludible de todo aprendiz que pretenda escalar la montaña incógnita y valiosa. En su carácter de camino hacia lo desconocido, se nos presenta como una aspiración inconsistente, como un anhelo de hondas raíces humanas, como un factor pedagógico de primeria importancia.

Gesticular expresando algo que no se siente, como lo haría teóricamente un actor, ya es un indicio de que se desea algo; la acción exterior indica que algo se persigue deliberadamente, pero con la misma claridad indica que hacia alguna meta se llega indeliberadamente. Con razón dice Marañón: "Si nosotros ejecutamos los gestos de una determinada emoción, podemos acabar por experimentar la conmoción visceral correspondiente y por tener la idea de la misma; y, en suma, emocionarnos totalmente... En los actores, la ejecución del gesto no solo induce en el espectador la emoción correspondiente, sino que el

mismo actor acaba por experimentarla". ¿Qué significa esto? Significa sencillamente que el que emplea el término "snob" con intención despectiva es tanto o más snob que la persona que en realidad es. O en palabras más claras: el concepto de snobismo, considerado arbitrariamente como fin en sí mismo, como actitud definitiva, es incompleto y falso, ya que la experiencia nos muestra que por detrás de las vidas individuales o colectivas que toman como normal ese comportamiento, actúa una fuerza invisible inconsistente que es nada menos que una de las propiedades más específicas y maravillosas del hombre: su perfectibilidad. Esta fuerza, ciega o despierta, sitúa al hombre, al joven, al adolescente inquieto e inconforme en un punto crítico de partida hacia los altos valores, después de haber permanecido durante años en una ceguera moral.

Mirado analíticamente, el snobismo es un juego en el que intervienen un sujeto, una actitud y un público, puesto que se trata de todo un espectáculo. El sujeto tiene, en el fondo, una manera de ser semejante a la de los demás, pero adopta artificialmente una actitud falsa para aparecer ante el púbico común con un aire de distinción, con una originalidad desconcertante, aparentando poseer o comprender los altos valores espirituales. Para mostrar con mayor facilidad nuestro pensamiento, hemos de decir que ante los valores reconocidos socialmente cabe adoptar, de parte del sujeto, tres actitudes fundamentales: 1.- Enfrentarse a los valores en actitud de admiración, aceptándolos y reconociéndolos como medidas ideales, como el "deber ser" difícil de alcanzar en este mundo; 2.- Enfrentarse a ellos decidido a conquistarlos, a asimilarlos, a poseerlos, haciéndolos no sólo norma ideal de la vida sino también alimento cotidiano; y 3.- Enfrentarse a ellos con intención de poseerlos y dominarlos sin esfuerzo alguno, "como si" se hubiese batallado para alcanzarlos, con el objeto de lucirlos en la propia persona, de hacerse admirar por los demás ante su aparente asimilación. Esta última posición es sin duda la que corresponde al snobismo en toda su plenitud.

Resulta, sin embargo, que el sujeto como hombre perfectible, después de rozarse tanto con la epidermis de lo valioso, al cabo de tanto fingir que lo posee, acaba por comprometerse ante su público, el cual pasa a la categoría de

juez y de tirano, y entonces no le queda al individuo otro remedio que imitar las frases y los gestos, las exclamaciones y la posturas, el peinado y el vestido de los que en efecto valen. El snobismo es, antes que nada, para el que se inicia en su misterio, una gran sorpresa, un chasco transcendental. Coloca al sujeto en situación de apuro, en situación por excelencia problemática, pues el joven snob oculta detrás de su marca de distinción la lucha más crítica y dramática por la que pueda pasar un hombre. Todo joven en formación en un snob, en el buen sentido del término. ¿Llegará algún día en que la pedagogía de gabinete, entretenida en sus solemnes jeroglíficos, tome en serio el punto de vista del snobismo de la juventud para aclarar problemas como el de la vocación y el de la formación de la personalidad?

La apariencia del hombre valioso es atractiva por su gesto espontáneo, por su originalidad indeliberada y por su prestigio social; el cine nos ofrece un muestrario muy rico, a veces feliz a veces falaz, de esta tipología. Esta apariencia atrae a la criatura frívola, la que por ignorancia y comodidad pone todo su ímpetu y su atención en adherirse totalmente a ella, copiándola en su propia persona, sin percatarse al principio que detrás del héroe de película o de la mujer fatal de la novela le aguarda el problema más vital de su existencia. La criatura frívola entra como juzgando a la boca del lobo, pero una vez que ha traspasado el umbral que separaba el mundo de la ingenuidad y de la sinceridad del mundo de la presunción y de la vanidad, su tranquilidad y su candor, sus sueños y sus héroes legendarios se habrán esfumado para siempre. Al momento de realizar sus proyectos –nos referimos aquí tanto al adolescente como al hombre maduro que se ve de la noche a la mañana rodeado de una fortuna- se da cuenta de algo que nunca se imaginó anteriormente: su vida está en crisis, el suelo sobre el que se apoyaba se va hundiendo bajo sus pies. Viene la angustia, la impaciencia interior que atormenta y confunde. ¿Qué hacer? ¿Qué camino tomar? ¿Cómo ponerse a la altura de las nuevas circunstancias?

Esta situación de angustioso equilibrio, en la que el cirquero sonriente se juega sobre el alambre su propia vida, se hace momento a momento más inaguantable, cada vez más insostenible; es una verdadera guerra de nervios. La

conciencia, órgano de la perfectibilidad, reclama a gritos una solución definida, pide sin descanso veracidad, autenticidad en las empresas de la vida. A la larga, el snob encuentra su salvación cuando el día menos pensado, después de pasar por el calvario en que se ensaya el ajuste entre la apariencia y la realidad, estando a solas entre cuatro paredes, se haya en situación de no poder prescindir de aquellos valores cuyas sombras chinescas ofuscaron en otro tiempo su cerebro frívolo y su vanidad infantil. El sujeto cambia de un ambiente a otro, y de estos dos medios el que no le ofreció un sendero a seguir, se lo ofrece el otro. El premio se otorga al que ha dejado de ser víctima de su propia farsa y de su propia irreverencia, una vez que ha terminado este entrenamiento.

Sobre el individuo, ejerce el simbolismo el máximo efecto de desligarlo de prejuicios, de despejarle la mente de arraigadas tradiciones, de soltar su alma a la deriva. En suma: ejerce sobre él una automática anarquizarían moral, cual si fuera el baño mental necesario para purificarlo de vulgaridades, de lugares comunes y de todo género de usos y costumbres. Esta es la causa por la cual opinamos que el snobismo es la verdadera escuela de la juventud rebelde; el título de snob es el uniforme estudiantil de esa universidad que no da certificados ni pasa lista de asistencia en las clases; es la universidad al aire libre cuyos pupitres son las butacas de las salas de conferencias, de conciertos y de espectáculos teatrales y cuyos pizarrones son las obras expuestas por los nuevos pintores y escultores, las fachadas viejas y nuevas de los edificios que limitan las calles; todas estas figuraciones, que nacen y que mueren, nos hablan, tras los ventanales de un club o de un café, mejor que un catedrático de arquitectura. Lo cual nos hace distinguir, por consiguiente, dos tipos de universidades: la universidad como institución de cultura y la universidad como vida de cultura; la universidad como canon y sistema y la universidad como angustia y creación.

A este respecto, no está por demás apuntar con toda exageración la necesidad de concebir la cultura superior y su enseñanza, dentro de una ciudad civilizada, como la confluencia, como la conjunción viva de dos fuerzas que se necesitan entre sí porque se complementan, como son la que mana del aula de una escuela y la que nos llega de los círculos intelectuales de la calle, del

café o del concierto. Si la universidad académica nos enseña los conocimientos acumulados en el pasado, la universidad callejera nos deberá enseñar a crear nuestros propios conocimientos, que al recogerlos el porvenir, serán agregados a la tradición cultural y enseñados después, cuando haya pasado su etapa de creación y de implantación social, en forma metódica y reglamentaria. Asimilar tan sólo una de estas dos grandes corrientes del espíritu universal, ya sea el puro academicismo o ya sea el puro snobismo, es conducirse como un hombre y como un intelectual mutilado. Ni erudito sólo, ni autodidacta sólo: hay que ligar el esfuerzo por el cual la iniciativa privada se amarra al saber del pasado, con ese otro esfuerzo mediante el cual dicha iniciativa tiende a soltarse, ya cargada de tradición histórica, para hundirse en la inquietud del futuro, de la cual saldrá un día el nuevo mensaje que conducirá el destino del hombre.

Hay que hacer posible, para lograr estudiantes completos, el ejercicio de ese admirable intercambio de ambientes, de universidades complementarias dentro del propio medio. ¿Qué en realidad es una minoría la que saca provecho de este flujo y reflujo de la cultura superior? Sí, es innegable; pero si no se le da oportunidad a la mayoría para que intente tomar parte en el juego, ¿cómo se va a lograr la selección de la minoría que se necesita?

No es posible concebir el espíritu viviente de la época a través de un criterio provinciano, haciéndonos retrógrados a nosotros mismos e instituyendo lo que se ha designado con razón "la beatería de la cultura"; pero tampoco es posible entenderlo según el programa de una guía turística, haciendo del snobismo nuestro único fin, nuestra posición permanente e inconmovible, quitándole a este hecho psíquico lo más estimable que tiene, lo que de él pasa desapercibido: la particularidad de servir de introducción a los valores que por desgracia todavía nos son incomprensibles. La verdadera audacia, la verdadera aventura del espíritu humano es como un buscapiés, caprichoso e iconoclasta, que asciende al cielo enroscado en mil formas su estela de fuego, en torno de un andamio irregular, de una estructura estática, que no deja por eso de ser una torre de luz interminable e infinita.

Pachuca, Hidalgo. Agosto, 1944

Samuel Ramos y la filosofia

Letras de México, Vol.II nº 22,
15 de octubre de 1940. México pp. 4

Toda obra de filosofía, como todo producto de cultura superior, permite que se la considere desde dos ángulos necesariamente: desde el punto de vista de su valor objetivo, o sea, como obra en cuanto a tal, y desde el punto de vista de la interpretación de la personalidad de su autor, o sea, como reflejo de la labor de un escritor, de un pensador. Ahora bien; la obra que en esta ocasión se nos ofrece como ineludible objeto de estudio, por su carácter, contenido y autor, es el reciente, el último libro de Samuel Ramos: "Hacia un Nuevo Humanismo" (Programa de una Antropología Filosófica), que contiene el resumen, la raíz desnuda de sus convicciones filosóficas. Y decimos que ineludiblemente se nos presenta como problema, como objeto de meditación, porque nos da motivo para desentrañar una personalidad total, unitaria, conocida hasta hoy de un modo parcial, fragmentario. En lo que sigue, sin embargo, nos proponemos bosquejar tan sólo una valoración o estimación de lo expresado por el libro conforme al segundo de los dos puntos de vista arriba apuntados, a saber: como reflejo fiel de una personalidad, de un hombre que es escritor. Sobre la crítica objetiva del libro en sí, ya es de

todos conocida la opinión del doctor José Gaos que, para cualquier persona honesta, representa el juicio que hubiéramos querido ver nacer con anterioridad en nosotros: "El Hacia de Samuel Ramos"

¿Cómo se puede llevar a cabo la interpretación y aprehensión de lo personal en un libro que como tal es para todos, que es una realidad universal? Nuestro criterio a este respecto es definido: se trata de un proceso que va de la observación de lo objetivo o externo a la observación de los subjetivo o interno. En efecto; un libro es escrito conforme a un fin predeterminado, preconcebido por el autor. Averiguar este objetivo a través de las líneas es la primera tarea. Por otra parte y sobre la solución de la cuestión anterior, debe comprenderse que el escritor, para dirigirse a su finalidad, escribe, compone, estructura y desarrolla su obra para obtener lo mejor posible el resultado deseado, esperado. Entender la contextura de la obra a través de ese fin es la segunda tarea. Sobre estas dos soluciones se inicia el ataque directo a la personalidad, se refieren esas cualidades objetivas, obtenidas, a la persona, al sujeto, al autor en una palabra.

Esta constatación de relaciones entre el Para qué y el Qué, de una parte, con el mundo personal del autor, de otra, se lleva a cabo a través de ciertas categorías que como pautas de apreciación definen la jerarquía de la personalidad considerada. No está por demás agregar que la personalidad de un autor de algo en cuanto tal no es toda la personalidad psíquica del hombre que por un momento obró como autor de ese algo, de esa cosa. Por consiguiente, cuando aquí se habla de la personalidad del autor se alude de una manera inconcusa al sujeto que fabricó, que produjo algo y sólo en esa situación. Ahora bien; cuando ese papel, ese rol no es otra que el ejercicio normal de su profesión, a la cual se dedica por íntima convicción, por vocación, entonces podemos decir que lo que hemos encontrado es el centro o núcleo de su psicología, es decir, el eje de su personalidad integral.

Según el camino señalado, averigüemos algo acerca de la misión del libro de Ramos "Hacia un Nuevo Humanismo", sobre su finalidad. El capítulo primero y el último, como lo indica Gaos en su crítica, son la clave que nos dan

la solución. Puede decirse que estas dos partes límites representan la justificación del resto, son como un primer contenido dentro del cual se encierra un segundo. El capítulo primero abre la lectura con el tema de la crisis del humanismo, cuyo apasionante desarrollo predispone al lector a asimilar con un interés inaplazable el segundo contenido, que es propiamente la Antropología Filosófica. Ramos advierte al lector indicándole el por qué de la crisis actual de todo lo humano, indicándole al mismo tiempo el único y urgente medio a seguir para su salvación: la filosofía de la vida como ideal, como aquella guía que llamó Stambler "estrella polar". Al final del libro, una vez expuesta la Antropología Filosófica de la actualidad, se abre una honda conclusión: se expresa la necesidad de hacer caber en nuestra vida ese sistema de valoración que vuelve a colocar los ideales humanos en su lugar. Como es fácil advertir, es un libro de orientación, persigue la reconstrucción del individuo, de su conciencia y, por tanto, de la sociedad. Libro de incitación cultural para el hombre de la época maquinista. Con ideales claros, vigorosos, puestos como metas históricas de una nueva era, el filósofo de hoy proclama el nuevo humanismo para evitar la ruina de la civilización occidental.

Sintetizada, englobada así la sustancia de la obra –sobre cuyo valor objetivo, esto es, propia mente filosófico, no vamos a ocuparnos aquí-, trasladémosla ahora a la subjetividad, a su autor. Para ello necesitamos precisar en términos generales lo que es la personalidad en general, para poder después deducir de ese concepto las categorías fundamentales que servirán como diversos sistemas de medida para la estimulación plural de una personalidad particular. Estas categorías se caracterizan por ser conceptos unificadores y diferenciadores a la vez, dependiendo la supremacía de estas dos cualidades del punto de vista que se tome en el estudio: ya sea general, para definir la personalidad, o ya sea particular, para aislar esta o aquella personalidad real. En nuestro caso, lo más interesante está en el empleo de dichas categorías como conceptos diferenciadores, como medios de limitación de una personalidad única: la de Samuel Ramos como autor del mensaje "Hacia un Nuevo Humanismo". Pero no podremos valernos de ellas aisladamente, sin antes

definirlas en general, fuera de toda limitación concreta y en función del concepto de la personalidad, como partes integrales de éste.

La personalidad puede definirse diciendo que es el valor a donde llega el individuo cuando actúa como sujeto moral, es decir, dirigiéndose a los valores supraindividuales, pero sujetándose a la realización de éstos en cuanto caben dentro de su deber personal en cuanto dichos valores figuran en su programa exclusivo, en su íntima misión en el mundo. De esta idea, obtenida de la observación directa del hacer humano, del hecho mismo de vivir –no por lo que toca a lo que se hace, sino por lo que toca a quien lo hace-, podemos ya deducir las categorías que la forman. Estas son tres: 1 –el tiempo cultural, cuya característica está en la estimación del hombre que hace algo valioso desde y para una época; 2 –el espacio cultural, cuya característica está en la estimación del hombre que hace algo valioso desde y para una sociedad, y 3 –la persona o sujeto de la cultura, cuya característica está en la estimulación del hombre que hace algo valioso por sí, que es capaz de crear algo inexistente. Pues bien; cada una de estas categorías tiene su graduación, su jerarquía, su polaridad Valente; por tanto, cada una en sí se duplica al precisar sus extremos (valor positivo y valor negativo), admitiendo entre ellos infinidad de grados, característicos de su jerarquía peculiar. La personalidad se valoriza, pues, por medio de esas tres categorías polarizadas, disparadas a aquella región del individuo que le da a cada una su sentido. Así, el tiempo cultural, que denota la posición de la persona y de su obra con referencia a una época determinada, va desde el hombre que, traicionando la cadena cronológica de la historia, vuelve la espalda a su tiempo y vive según falsos supuestos, vive a partir de una tradición artificial y arbitraria, hasta aquel otro hombre que, aceptado la realidad histórica de su ambiente como supuesto firme, desarrolla su vida sobre ella, modificándola, sobrepasándola. El espacio cultural, que denota la posición de la persona y de su obra con referencia a una colectividad determinada, va desde el hombre que estando ciego para su contorno, para las realidades que lo presionan en su vida cotidiana, falsifica la relación normal entre él y su mundo y pretende vivir prescindiendo de toda base

empírica, auténtica, hasta aquel hombre que, aceptando como inequívoca la naturaleza del mundo, de la sociedad que lo rodea y de la cual forma parte, trabaja y colabora con sus semejantes para crear lo valioso, que sólo allí puede darse, lo que sólo allí puede fructificar. Y, por último, la persona o sujeto de la cultura, que denota la posición de la persona y de su obra referida al principio activo de la especie humana: la innovación, va desde el hombre que hace algo siguiendo modelos preexistentes hasta aquel hombre que inventa, que establece por primera vez dichos modelos, siempre sobre las bases culturales de tiempo y espacio, encarnando así el valor positivo de su posición histórica juntamente con el de su contorno social. En resumen, el principio de valoración en estos tres casos se reduce a la realización del deber por parte de la persona, a la realización de sí misma, entendiendo por tal realización el hecho de vivir, simultáneamente, para lo que se puede y para lo que se debe vivir, estableciendo la ecuación personalísima entre la vocación y aquellos valores que le competen.

Ramos declara, confiesa, más bien dicho, lo que sigue. "Las ideas expuestas en este libro constituyen un resumen de las convicciones filosóficas del autor. La exposición ha nacido de una especie de examen de conciencia, de una liquidación de ideas para tomar partido en el debate filosófico que tiene lugar en el mundo contemporáneo". Y más adelante: "Debe considerarse este libro como un sincero esfuerzo de asimilación de aquellas corrientes filosóficas que tienen mayor vigencia en el pensamiento actual. La filosofía no vive solamente por la creación original de nuevas ideas, sino también en el acto más modesto de volver a pensar lo pensado, en la reproducción mental de todo el proceso de la especulación filosófica que es, en cierto modo, una creación de la filosofía", José Gaos, en el citado artículo sobre Ramos, se explica la actitud de nuestro compatriota de otra manera, tal vez más acertada: "... las convicciones filosóficas de un pensador no están constituídas sino a lo sumo inicial, estimulativa, y nunca propiamente, por las ideas ajenas que adopta, sino por los motivos por los cuales las adopta, motivos que no pueden ser a su vez tomados también el prójimo, motivos personales, que, si son en un principio posiblemente inconscientes o poco conscientes para

él movido por ellos, al transponerse conscientemente en razones y desarrollarse, constituyen la filosofía original y privativa del pensador". En nuestra opinión, esos motivos, esas razones personales ya no son filosóficas, ya no son el conocimiento objetivo, sino que entran francamente en el terreno de la subjetividad, de la personalidad del autor. Es evidente que la objetividad filosófica es el conocimiento fundamental con validez propia, independiente, sea quien sea el que lo piense o repiense, quien lo haya creado una vez o lo vuelva a crear. Por eso estamos convencidos de que lo que más arriba hemos llamado el primer contenido del libro, y que justamente son esos motivos a los que se refiere el profesor español, son la confesión, la declaración íntima, la justificación privada de la aceptación del segundo contenido, fabricado éste si con los resortes más vivos de la nueva filosofía europea.

Aclarado este punto decisivo para nuestro objeto, bosquejemos brevemente, pero sin dejar nuestros puntos de mira fundamentales, el ensayo de valoración de la personalidad filosófica de Samuel Ramos. Este ensayo podrá ser justo o injusto, pero siendo cual fuerte su exactitud, cuando menos obedece a un deseo de contribuir no sólo a la aclaración de nuestras personalidades sino principalmente a fijar, por medio de intentos de esta clase, la orientación definitiva que debemos buscar para nosotros mismos y para los futuros estudiantes de filosofía.

I.- El conocimiento exacto de la filosofía más moderna- obra de Husserl, Bergson, Sheler, Hartmann, Heidegger, Ortega y Gasset, etc.- coloca a Ramos, en cuanto a su conciencia histórica, en el nivel del tiempo nuevo; razón por la cual su persona adquiere el valor propio de quien acepta fielmente y antes que nada el destino de su siglo para planear desde él la trama de inconformidad de los siguientes. Su personalidad se coloca por este hecho poco frecuente en el lugar más alto a que se puede aspirar en este terreno. Aceptar la realidad es un acto valioso como aceptar la salud; cuando no se acepta, se está por debajo de los valores positivos; basta con no aceptarla para obrar en sentido negativo. Cuando venga la liquidación de estos momentos filosóficos de México, la crítica no caerá sobre Ramos por sorpresa, porque sencillamente

ha emprendido su faena a partir del nivel histórico que coincide con el nivel cronológico de su vida.

II.- Ramos piensa, asimila la filosofía existencial, vive a través de ella, discurre sobre sus problemas. Se trata de una filosofía europea, ha nacido en cerebros europeos. Y Samuel Ramos es un escritor, un pensador, un profesor de filosofía que nace y vive en México. Siendo la realidad europea diferente a la de América (si no en composición, si en evolución), ¿cómo nos explicamos que un filósofo mexicano viva a través de la postura de otros que, por ser europea, no representa todavía una fuerza honda en nuestro continente? ¿Qué es hecho, en que se hace patente lo inconciliable del sujeto vital con el sujeto cultural, no se deberá a que en nuestra región no existen motivos distintos que den origen correlativamente a empresas filosóficas originales, auténticas? La respuesta es obvia; por consiguiente, Ramos se nos aparece con una personalidad, en este sentido, escasa de la facultad de percibir la región, la sociedad, la cultura que debía representar. Su personalidad quedaría a salvo de esta falla si él mismo aceptara que el carácter de su libro fundamental "Hacia un Nuevo Humanismo" es didáctico exclusivamente, cuya finalidad fuera la de propagar conocimiento nacidos en Europa, pero adquiridos por la humanidad, sin distinción de lugares y épocas. Nosotros creemos que así debió ser. Sin embargo, no olvidemos que la interpretación de la contextura del libro nos indicaba que era éste un medio humano de salvación, un camino que es capaz de evitar la ruina que nos acechaba como víctimas que somos de la superproducción técnica de la civilización de occidente. Pero, a nuestro parecer, México no es el país que debe denunciar ese peligro, México no va en retirada... En otra ocasión, Ramos ha demostrado que puede ser fiel a su propio destino y al de su patria.

III.- Conviene aclarar la personalidad del escritor que nos ocupa, porque ella nos diría por si sola algo sobre la fuerza que encierra, sobre su posible alcance en la vida futura de la filosofía nacional. Como dice él mismo: "La misión de la gran personalidad es impedir que se estacione el espíritu humano". Los dos juicios anteriores (I y II) no son concluyentes por sí mismos,

son, aunque básicos, incompletos si no les sigue la apreciación específica de la persona, de lo personal de la persona. El libro es, desde el punto de vista del autor, una filosofía hecha mensaje, una teoría hecha voz de salvación; ahora bien, si lo original está en ese mensaje, en esa voz, ¿podemos considerar a Samuel Ramos en este caso como profesado la filosofía? No queremos indicar al formular esta duda la falta de originalidad que pudiera atribuírsele; nada más lejos se este ensayo. ¿No pertenecerá este mensaje, y por tanto la originalidad de quien lo dice, a otro campo distinto de la filosofía, pero previsto ya por la cultura? Lo original, lo personal, está en poner en el programa de nuestras misiones la necesidad de conocer, de asimilar la nueva filosofía, y este poner no es un resultado filosófico, no es una idea, una "eidos" sin más, sino que es un acto positivo, un hecho moral, un movimiento social tendiente a enseñarnos un camino. Por esta razón, "Hacia un Nuevo Humanismo" es un libro paradójico: tiene un contenido esencialmente filosófico, más que el de "El perfil del hombre y la cultura en México", y, sin embargo, es en este último donde más filósofo aparece su autor. Esto nos lleva a aceptar la diferencia entre el filósofo y el pensador: el primero hace teoría y el segundo hace doctrina. Si Sócrates creó la teoría del bien, Cristo formuló una manera de practicarlo.

Veracruz, Ver., septiembre de 1940.

Textos de Alberto T. Arai

Sobre Arquitectura y Urbanismo

Estimación de la arquitectura

Letras de México, Vol. I, 79, nº8,
16 de mayo de 1937, México, p.4.

La estimación o valoración de una cosa en general, exige que se la considere primero tal y como ella es en verdad, no ficticiamente. Es decir, para estimarla en su total valor, hay que extraer de ella el punto esencial que le da significación y sentido con exclusión de toda nota accidental y superflua. Después, cumplida la anterior condición, se puede pasar al juicio positivo o negativo de la cosa, dentro, claro está, de los límites que impone la antedicha y primordial condición.

La obra arquitectónica, que es susceptible de estimación por parte de la crítica, igualmente debe ser considerada: partiendo del punto de mira esencial, estricta, de lo que es toda obra de arquitectura y, posteriormente, asentando las partes positivas y negativas de la misma. Lo que quiere decir que esta apreciación de los valores propios de la obra, deben ser descubiertos precisamente en aquellos elementos constitutivos que la condicionan de una manera esencial, como obra arquitectónica, y no como cualquiera otra cosa. El principio fundamental que rige los distintos lugares desde los cuales es posible una apreciación múltiple de la arquitectura, es una noción que se descubre en cada de uno de esos casos de estimación como igual siempre, como idéntica a sí misma, aunque en la realidad ese principio aparezca a nuestros

ojos revestido de una vitalidad especial, o sea que en un edificio, se muestra transformada aparentemente en virtud de los distintos papeles que desempeña el funcionalismo total de la obra. El principio constante que así se define, no es otro que el concepto escueto de esquematismo geométrico, al cual están sujetos, en riguroso orden y justificadamente, los elementos o partes –según el caso- de un edificio.

Esta ley de estimación es la misma que la que rige la composición arquitectónica. Tanto en ésta como en aquélla [sic.], la visión de conjunto es fundamental en un principio, y también lo es, aunque desde otro aspecto y posteriormente, el resto de pormenores o partes elementales de la composición sujetas al plan general. Esta supeditación de lo menor a lo mayor, de lo vario a lo simple, es el orden arquitectónico inherente a la obra; es la jerarquía que, en cada caso concreto, agranda una característica y disminuye otras, y así se definen, por ejemplo, los tipos o géneros de edificios. Y esto es así, porque estos exaltan en cada caso la función predominnate, consiguiendo con ello la manera de encerrar la heterogeneidad de partes en un conjunto simple. Esta función elástica que da importancia unas veces a ciertas necesidades de programa y otras veces a otras, es justamente la composición en arquitectura.

Ahora bien, este principio que es esquema geométrico dominante, origina tres puntos de vista distintos para la estimación de una obra arquitectónica; por tanto, tiene una realidad especial y distinta, aunque conserve su fondo esencial, en cada uno de los puntos de vista estimativos del triple funcionalismo: Primero. Estimación de edificio desde el punto de vista social, esto es, como obra de utilidad particular (finalidad parcial) y como obra de utilidad colectiva (finalidad total). Esta última implica la solución de la finalidad particular, puesto que no represente otra que un hecho en que se hace intervenir al edificio aislado en el engranaje social del urbanismo. A este aspecto de la arquitectura, corresponde una modalidad del principio esencial, que es el esquema de la distribución de las partes del programa social a resolver: supremacía de un elemento característico (pabellón de enfermos en un hospital, tipo de alcoba en un hotel, andenes en una estación ferrocarrilera...)

encuadrado dentro de una clara diferencia entre los espacios de estar y los espacios de circulación, atendiendo, asimismo, a la economía de las circulaciones y aprovechando la máxima superficie.

Segundo. Estimación del edificio desde el punto de vista económico-constructivo o sea, como obra estable o duradera dentro del precio mínimo. (El cálculo de la estabilidad de un edificio tiene dos razones de ser: asegurar el equilibrio mecánico y economizar el material del edificio). A este punto de mira corresponde el esquema de la construcción o estructura del edificio: sencillez y homogeneidad en la combinación de elementos estructurales –soportes, cubiertas, piezas rígidas- para conseguir una fácil transmisión de cargas y disminuir trabajo y precio.

Tercero. Estimación de la obra desde el punto de vista emotivo o estético, esto es, como obra sujeta a una contemplación posible de imaginación, capaz de producir un goce específico. A este punto de vista corresponde el esquema de las formas, "la geometría sensible". Aquí conviene advertir que la emoción estética producida por una obra arquitectónica, tiene su raíz en los dos modos de hacer corpóreo, de darle exterioridad a un edificio: por medio de las propias formas materiales del espacio y por medio de la expresión sensible de lo interno –tipo de distribución, tipo de construcción...- Pues bien; con estas dos vías de vitalidad externa en las fachadas, se llega al tercer momento de la apreciación estética, el integral, síntesis de los otros dos, en el que las expresiones orgánicas se relacionan, supeditándose a ellas, con las formas muertas. O sea; la maternidad formal del edificio se hace transparente y deja ver los órganos vivos del edificio: la dinámica constructiva y la jerarquía de la distribución salen a flote a través de las formas puras del espacio. Entonces es cuando se tiene la funcionalidad específica de la corporeidad ante el espectador: emoción arquitectónica estricta, independiente de la originada por la decoración teatral, que es forma pura, y de la producida por la escultura, que es forma de expresión natural.

Según esta concepción pluralista de la arquitectura, se tiene que la estimación crítica de un edificio puede llevarse a cabo por distintas personas en

uno solo de los puntos de vista anotados: un ingeniero estimaría un rascacielos por su estabilidad y economía, un empresario juzgaría un cine por el número de localidades para el público, un esteta valorizaría un hangar por la sola forma plástica dada por el concreto armado... Pero la crítica de arquitectura debe integrar todos los puntos de vista parciales y hacer con su síntesis la teoría, la explicación integral de los edificios. Pero, además de los puntos capitales a donde debe mirar los edificios, a la crítica de arquitectura le interesa la estimación positivo-negativa de las soluciones dadas a esos puntos esenciales. Esta estimación se puede resumir diciendo que el valor positivo, la solución correcta, queda definido por la adecuación, por la correspondencia entre el programa dado en cada uno de los puntos de vista apuntados y la realización del edificio. El valor negativo, por consiguiente, queda definido a la inversa, es decir, por la inadecuación entre el problema y la solución, entre lo que se pide legalmente y lo que se alcanza. De este modo los tres puntos de vista independientes se unifican en función de la obra considerada, pue si bien es verdad que en abstracto esos tres modos estimativos son irreductibles, ya que pueden llevarlos a cabo personas de ideas diferentes, en la crítica concreta de una obra arquitectónica se sintetizan merced a la unidad de ella; los elementos o partes que son considerados en sus distintas funciones (distributiva, constructiva y contemplativa) son, a pesar de los puntos de vista con que son juzgados, los mismos en cada caso: los particulares de la obra considerada. Así, pues, al hacerse la crítica concreta de un edificio, la crítica adquiere unidad, dejando lejos de sí, legando a la filosofía pura, la diferencia radical entre los puntos de vista estimativos al principio considerados (1).

En la arquitectura actual, de estilo funcionalista –esto es, cuyos medios son estrictamente necesarios para hacer un edificio- (2), el criterio de estimación se facilita más relativamente a las arquitecturas pasadas. Los edificios de hoy, alejados del decorativismo (sic) falso y de la ornamentación, se puede decir que se identifican con los indispensables elementos de la arquitectura, sin ningún añadido más; por eso es por lo que para su valoración positivo-negativa no hace falta la pre-crítica necesaria para los estilos históricos

hasta ahora agotados, en la cual se procede a delimitar previamente el campo de lo esencial con respecto a lo inesencialmente (sic) arquitectónico. En los edificios lisos, simples, que están más acá de todo posible amaneramiento y artificio(pues su sencillez no obedece a un capricho, sino a una razón funcional, como la justicia del sistema constructivo y la economía imperante), la arquitectura se nos ofrece purificada. En efecto; desde que empezó el movimiento de arquitectura nueva, como por 1900, los edificios adquieren más personalidad día a día, es decir, la arquitectura se independiza rediciéndose y conformándose con sus propios e insustituibles medios. Esta conciencia de su papel que hoy tiene la arquitectura, viviendo dentro de los límites de la distribución, de la construcción y de la forma extraída de estas últimas, hace que la crítica no tenga desviación objetiva posible, de manera que la responsabilidad del juicio estimativo no recae en la obra, en el objeto, sino en la capacidad y penetración del crítico. Igual que la música contemporánea, la arquitectura de nuestro tiempo explora con enorme éxito sus propias posibilidades, sin recurrir a recursos escultóricos ni ornamentales, lo que nos hace poder decir de ella, sin temor de caer en la paradoja, algo semejante a lo que dijo Eugenio D'Ors de la pintura de Velázquez: la arquitectura más reciente, la que en espíritu non pertenece, es una arquitectura arquitectónica.

Notas

1. Como se ve, ni la teoría ni la crítica de la arquitectura quedan comprendidas dentro de la estética o filosofía del arte. La filosofía y la crítica arquitectónicas trascienden de la estética a una esfera independiente: teoría y crítica de la distribución de la construcción y de la plástica de los edificios, unidas en un solo cuerpo de ideas. La estética solo interviene en las ideas de la arquitectura en tanto que ésta es capaz de despertar emociones en el espectador, mas no explica toda la arquitectura.
2. En un artículo próximo bosquejaré mi punto de vista sobre las ideas de Le Corbusier, el gran revolucionario de la arquitectura. En síntesis, será un breve estudio sobre el sentido histórico y un nuevo de su teoría de la arquitectura.

El edificio de la asociación México-japonesa

Excélsior, 15 de febrero de 1959.

- 1 -

El tratado cultural japones-mexicano

Con el objeto de proseguir las relaciones culturales entre el Japón y México, interrumpidas por la segunda guerra Mundial, los gobiernos de ambos países firmaron el tratado correspondiente el día 25 de octubre de 1954. De aquí que fuera necesario un edificio para realizar las distintas actividades requeridas por el mismo.

- 2 -

El terreno destinado al edificio

El señor Sanshiro Matsumoto, antiguo residente en México, donó la mitad de los 24,000 metros cuadrados que forman la totalidad del terreno destinado a este edificio. La otra mitad fue adquirida por la colonia japonesa, que vive en la ciudad de México y en varios Estados del país. El predio está ubicado al sur de la Barranca del Muerto –ahora Presa del mismo nombre- en una parte de

la ex Hacienda de Guadalupe, calle de Cóndor No. 102. colonia de las Águilas, Villa Obregón, D.F.

- 3 -

Los fondos para la construcción

El origen de los fondos que se emplearían para la construcción es que pertenecieron éstos primeramente a la Legación Japonesa, antes del conflicto de 1941-1945. Con este último motivo, el Gobierno mexicano incautó esa cantidad que en pesos mexicanos equivalía a unos $780,000.00. Pasado el conflicto, México la devolvió al gobierno japonés y éste resolvió invertirla íntegramente en nuestro país para beneficio de ambos pueblos. Como no sería suficiente tal cantidad, se pensó e completarla con una suscripción aportada por los principales miembros de la Colonia Japonesa residente en la República, como se hizo efectivamente.

- 4 -

La fundación de la Asociación Mexico-Japonesa, A.C.

Para mover este asunto inicial y proseguir después las tareas del intercambio amistoso, cultural y social entre los dos países contratantes, se fundó la Asociación México-Japonesa, A. C., el 30 de julio de 1956. La mesa directiva quedó integrada por un grupo de personalidades japonesas y otro de mexicanas, presidiendo honorariamente el señor Kanichiro Kubota, en esa fecha embajada del Japón en México, y el señor licenciado Luis I. Rodríguez como presidente ejecutivo. Esta institución se estableció en forma paralela a la existente en Tokio: la asociación Japón –México, que en aquel medio ha venido realizando fines similares.

- 5 -

Designación de los técnicos que proyectarían y ejecutarían la obra

La directiva de la asociación designó como proyectista y director de la obra al arquitecto Alberto Teruó Arai Espinosa, no sólo por reunir en su persona la sangre de dos razas que aquí se trataba de hacer convivir y comprender, sino que como arquitecto ya había presentado un anteproyecto y antepresupuesto (sic.), ante las cámaras de representantes del Japón, para que pudiera destinarse el dinero disponible para la construcción de este edificio. Por otra parte, se convocó a concurso de contratistas para escoger a la compañía constructora más idónea habiendo obtenido esa designación la empresa C.U.F.A.C., S. A.

- 6 -

Programa de necesidades y distribución del edificio

Para poder proyectar la distribución del edificio fue necesario, como es de rigor, formular el programa de necesidades para el mismo. Este quedó constituido del siguiente modo: A.-Entrada cubierta, con caseta del portero y calzada interior para acceso de vehículos y peatones al edificio. B.-Estacionamiento de vehículos en la parte posterior de éste. C.-Gran jardín de tipo japonés adaptado a la flora mexicana. D.-Algunas canchas de deporte. E.-Casa del intendente del edificio. F.-Entrada lateral exclusiva para automóviles, directa hacia el estacionamiento. G.-Varias escalinatas de llegada al piso principal del edificio, desde cualquier punto del terreno. H.-Sótano semi-enterrado: escalera, pequeño vestíbulo, casa de máquinas, baños y vestidores para hombres y mujeres, así como un amplio local para juegos de salón. I.- Planta principal, entresolada: gran terraza cubierta frente al jardín, escalera, oficina y salón de juntas, refresquería y cantina, salón comedor, circulación de servicio, cocina y cuarto de víveres, sanitarios de caballeros, sanitarios de damas, pequeños vestidores para hombres y mujeres y dos contiguos salones japoneses, con su terraza al frente. J.-Planta alta: escalera, gran terraza cubierta, amplio auditorio

para 500 personas, con escenario, baño, camerinos para actores y actrices y circulación interior, pudiéndose emplear este salón también para cine, conferencias, bailes sociales, mítines, etc.

- 7 -

El partido general

El partido general, o sea, la distribución de conjunto, se basó en la característica fundamental de la arquitectura japonesa: la preponderancia del jardín sobre las edificaciones cubiertas. Por eso se dejó al frente del terreno el gran jardín, con 100 metros de profundidad, y se colocó al fondo el edificio dando su mayor frente a dicho jardín. Naturalmente que la fachada principal del edificio correspondió con la mejor orientación –sur- hacia dónde se abrieron las terrazas, tanto la del nivel inferior como la del superior. Además, se dejó lateralmente un amplio terreno para canchas de deporte y atrás del pabellón, otro terreno destinado al estacionamiento de automóviles, el cual quedó ligado directamente con la entrada lateral exclusiva para vehículos, cuya llegada es la nueva y ancha calzada que directamente conecta al predio con las avenidas Revolución e Insurgentes. La alberca –proyectada para un futuro inmediato en forma de lago de aspecto natural- se colocará frente a las terrazas, combinada con plantas y árboles dentro de la composición de la jardinería. También para el futuro, se ha pensado en pabellones tanto para una pequeña escuela primaria como para un gimnasio elemental, los que se emplazarían junto a los terrenos para deporte. La calzada de la entrada principal, para peatones y excepcionalmente para vehículos, corre a lo largo y lateralmente del jardín frontal, dividiendo a éste de los campos de juego. La fachada norte está toda clareada por ventanas, porque mira hacia la Barranca del Muerto, ofreciendo un paisaje de acantilados sumamente pintoresco. Por lo demás, la visión lejana desde las terrazas, se traduce en perspectivas amplias y atractivas.

- 8 -

El precedente mexicano del estilo arquitectónico

Se trataba de dar al edificio un carácter que rebajara el espíritu de las arquitecturas mexicana y japonesa. Sabido es que lo más representativo de los edificios mexicanos es la forma piramidal truncada, que determina la silueta de los antiguos templos indígenas. Este elemento fue interpretado y aplicado al basamento de este edificio, que está fabricado en piedra rústica volcánica, grisengra, en forma de taludes. Esta circunstancia coincidió con los basamentos hechos en igual forma, de los viejos castillos feudales japoneses. La anchura general de este pie de la construcción es algo menor que el ancho general del cuerpo superior, que es más voluminoso y dominante, pensando así con el objeto de recordar con esta silueta, la forma de una lámpara de esas de piedra que ornan, perdidas entre la vegetación, los clásicos jardines japoneses. A la vez se simbolizaba así que el apón había llegado hasta México, posándose de pronto en algún basamento de las ruinas aztecas.

- 9 -

Los precedentes japoneses del estilo arquitectónico

Con una intención de lograr una obra contemporánea, pero comprometida con dos grandes tradiciones estilísticas que debían transparentarse a través del uso de materiales actuales, como son los del concreto armado y del hierro estructural, se lograron nuevas versiones de los tres caracteres esenciales del estilo japonés ancestral. Estos son, como todos lo saben: la techumbre voluminosa, provocada por el empleo de techos de dos o cuatro aguas; la estructura de madera con entre-ejes modulados, independiente de los paños o muros de relleno, que en los vanos van cerrados éstos con canceles corredizos; y la elevación de los pisos de las plantas bajas, con relación al nivel de tierra, ya que es costumbre inveterada de los habitantes el quitarse el calzado antes de ingresar al interior de las casas, por razón de limpieza. Pues bien, en el nuevo edificio estos rasgos

quedaron transformados, en función de una obligada adaptación moderna, como sigue: A la techumbre se le dio la forma de los antiguos templos, pero sin tejas sino recubierta con cerámica plana -"mayolita"- y con una silueta a base de líneas rectas, no a la usanza del arte búdico sino del primitivo estilo shintoísta. La estructura interna de la techumbre se hizo, por razones prácticas, de hierro estructural, y la inferior o soportante de concreto armado, cuya esbeltez se procuró lo más posible para asemejarse a las estructuras de madera de los palacios y templos del antiguo Japón. Y por último, la elevación del piso en planta baja se hizo de manera que, de acuerdo con el hábito occidental, los habitantes del edificio al ingresar en él no se despojen de sus zapatos, no obstante que la planta baja del mismo está entresolada, guardando así la apariencia oriental.

- 10 -

La modernidad resultante

Alguien podría decir por las influencias extrañas, que este edificio no corresponde a un estilo propio de la modernidad de nuestro tiempo. A este respecto debe decirse que tal afirmación puede ser cierta, pero sólo desde el punto de vista occidental. El punto de vista oriental con relación a lo moderno es otra. Mientras que Occidente evoluciona por etapas separadas unas de otras en sus resultados –ya se sabe que en el fondo están todas encadenadas entre sí- porque va de salto en salto, dando motivo a fuertes contrastes; el Oriente evoluciona más lentamente, fusionando el pasado con el presente y el futuro, hasta obtener síntesis en las que interesa más lo permanente e inmutable que las novedades y las sorpresas. Esto es cierto aún en las manifestaciones contemporáneas. Si a veces vemos expresiones orientales de tipo occidentalista, como en la industria moderna, el arte abstraccionista y los negocios, es porque se trata de improvisaciones momentáneas, siempre transitorias, que se dirigen a otra meta, la cual no es otra que la de integrarse con el resto del mundo oriental, con el pasado, con lo actual tradicional, con las influencias extranjeras y con las aportaciones inéditas del porvenir. Por eso desde este

último punto de vista, creemos poder decir que el edificio que describimos es un producto del arte actual.

- 11 -

Las obras de edificación y su costo

La primera piedra de esta obra se colocó el 16 de diciembre de 1956. La edificación duró quince meses, incluyendo diversas ampliaciones, desde esta fecha, aproximadamente, hasta el mes de febrero de 1958. El acta de terminación y entrega de los trabajos se levantó el día 14 de marzo de 1958. El amueblamiento y colocación de equipo mecánico y demás, se llevó a cabo durante el segundo semestre del año de 1958. El costo de las obras del edificio, excluyendo muebles y equipo, puede calcularse en $1.000,000.00 aproximadamente. Su superficie construida comprende unos 2,395 metros cuadrados. El costo total con terreno, edificio y muebles, resultó más o menos de $2.000,000.00.

- 12 -

Una vez terminadas las obras, cuando menos las que podríamos considerar pertenecientes a la primera etapa, se llevó a cabo la inauguración del nuevo edificio, sede de la Asociación México-Japonesa, A.C., el 30 de enero de 1959. Hizo la declaración solemne de la inauguración ante numerosa concurrencia, formada por gran parte del cuerpo diplomático acreditado en nuestro país, y por personalidades distinguidas de la colonia japonesa y de nuestros mejores círculos sociales y culturales, el señor licenciado Baltasar Dromundo en representación del señor abogado Ernesto P. Uruchurtu, gobernador del Distrito Federal, habiendo presidido la ceremonia el señor licenciado Manuel Tello, secretario de Relaciones Exteriores del Gobierno Mexicano; el señor Koh Chiba, actual embajador del Gobierno Japonés en nuestro país, y el señor abogado Luis I. Rodríguez, presidente de la Asociación. Una serie de actos y festejos complementaron con brillantez este acontecimiento.

El hundimiento de la ciudad de México y su posible solución urbanística

VIII Congreso Panamericano de Arquitectos,
Impresora Económica, México, 1952

Prólogo

El actual hundimiento de la ciudad de México, fenómeno que viene acentuándose desde hace más de una década, es un problema que reviste por sus consecuencias extrema gravedad para sus habitantes. Ha producido perjuicios de diversos órdenes: asentamientos y cuarteamientos de los edificios, ruptura y desnivelación de los pavimentos, inundación de los arroyos de las calles por las lluvias, descompostura de la red subterránea de drenajes y atarjeas, etc. Todo este viene a constituir en último análisis la causa natural de un progresivo e inquietante desplome de los valores comerciales en materia de terrenos, edificios y alquiler de los mismos, así como una inminente disminución acelerada del movimiento de los negocios en el área ocupada por el actual centro de la ciudad.

Ya algunos de nuestros mejores técnicos especialistas en mecánica de suelos, han venido dando la señal de alarma en el aspecto físico del suelo. Nosotros la queremos dar ahora en el aspecto humano, por las repercusiones

económico-sociales que implica, ya que un terreno lodoso que se comprime día a día por falta de agua, no ofrece ninguna garantía de habitabilidad para el futuro, pues al menos hasta este momento no se ha encontrado una solución definitiva que contenga el asentamiento progresivo del subsuelo sobre el que descansa nuestra urbe, que como se sabe ocupa hoy el lugar de las aguas del antiguo lago de Texcoco. No nos parece aventurado, pues, hacer un llamado a los hombres de negocios, a las autoridades gubernamentales de nuestra capital y a la opinión pública en general para que desde ahora, antes de que las cosas se agraven más, vayan tomando las debidas y prudentes precauciones con el objeto de que no se vean perjudicados ni las nuevas inversiones de los empresarios, ni la comodidad e higiene de los habitantes, ni tampoco el prestigio del mismo gobierno.

El estudio conciso que a continuación presentamos, es una modesta pero decidida contribución encaminada a despertar el interés por plantear y resolver la manera urgente este trascendental problema en sus diversos aspectos, particularmente en el urbanístico, ya que este asunto afecta a todos los individuos que conviven en esta metrópoli, es decir, que concierne al diez por ciento de la población nacional.

Causas

1. La constitución geológica del subsuelo de la ciudad [sic] de México, originada por el relleno del antiguo lago de Texcoco con material lodoso, a base de un 70% de materia líquida y de un 30% de materia sólida. Este material puede ser deshidratado con facilidad, en cuyo caso la reducción de su volumen es muy considerable.
2. Desagüe en gran escala del valle de México hacia el mar, por medio del tajo de Nochistongo y del túnel de Tequisquiac. Se tomó artificialmente esta medida para evitar las antiguas inundaciones que sufría la ciudad, motivándose con esto la desecación del lago de Texcoco y, por consiguiente, del subsuelo urbano.

3. Desforestación irracional de la cuenca del valle de México, favoreciendo así el escurrimiento superficial del agua de lluvia e impidiendo, por tanto, su infiltración en el subsuelo.
4. Construcciones excesivamente pesadas asentadas en un suelo inestable.
5. Perforación de multitud de pozos artesianos para abastecer de agua potable a la creciente población.
6. Pavimentación de casi todas las calles de la ciudad, formando una extensa capa impermeable que impide que la tierra absorba el agua pluvial, canalizándola más bien hacia las atarjeas.

Consecuencias

1. Descompostura de la red de colectores, drenajes y atarjeas de la ciudad, al quedar alterada su primitiva pendiente de escurrimiento hacia el Gran Canal.
2. En la época de lluvias y después de estas, inundaciones en muchos puntos de la ciudad con aguas pluviales contaminadas con las aguas negras, formando posibles focos de infección.
3. Cuarteamiento y desnivelación de edificios y pavimentos, a pesar de las costosas cimentaciones empleadas en los primeros.
4. En la época de lluvias, y a veces después de ellas, encharcamientos que obstruyen el tránsito de vehículos y peatones en las calles de la ciudad.
5. En la época de lluvias, grandes estancamientos de agua frente a los edificios comerciales, ocasionando notables pérdidas a las empresas.
6. Rápida y alarmante desvalorización de los bienes raíces en el área más céntrica de la ciudad, en donde están hechas las mayores inversiones del capital.
7. En la época de secas, grandes polvaredas –"tolvaneras"- cubriendo a la ciudad, originadas por los vientos que arrastran las finas partículas del desierto del antiguo lago de Texcoco.

8. Pérdida del proverbial buen clima de la ciudad, ahora convertido en el clima extremoso y reseco.
9. Transformación del régimen de lluvias, que se han hecho más escasas e irregulares, ocasionando trastornos a la agricultura.

Solución

Hay dos posibles soluciones teóricas a este problema.
PRIMERA: Corregir definitivamente las anomalías actuales de la ciudad, costare lo que costare, y así seguir permaneciendo en ella indefinidamente. Y SEGUNDA: Corregir provisionalmente sus defectos presentes, para irla trasladando poco a poco a otro lugar más seguro. El camino que parece ser entre ambos el más conveniente es el segundo, por las razones siguientes:

1. La zona de hundimientos está rodeada de zonas firmes

El hundimiento del suelo de la ciudad [sic] de México es, con el tiempo, irremediable. Se ha venido hundiendo y sigue haciéndolo en forma acelerada. Hace 50 años descendía el nivel 2cm. al año; hoy se hunde 60cms. anualmente. En caso de que se pudiera detener este hundimiento, impidiendo el desagüe de la cuenca del valle hacia el mar, los desperfectos del drenaje ya estarían consumados y constarían mucho dinero reconstruirlos; cosa que sería impropia sobre un terreno tan engañoso e inestable, que requeriría muchos años para recuperar su antiguo equilibrio subterráneo. De aquí que de invertirse una gran sema para la reparación de los daños actuales, más vale invertirla en una obra definitiva sobre suelos firmes y seguros, especialmente cuando éstos rodean a la actual zona dañada.

2. Traslado gradual de la población

El más grave problema que plantea el hundimiento de nuestra ciudad, es en la actualidad el de los grandes intereses creados establecidos precisamente en el foco mismo de los mayores hundimientos: el centro comercial. Pero este problema puede resolverse con el desplazamiento gradual de la población, ya que aún hoy este movimiento se está llevando a cabo espontáneamente con dirección a partir del Zócalo hacia la avenida Insurgentes. No se trata de un trasplante violento e instantáneo, en cuyo caso se verían seriamente perjudicados los intereses de los propietarios y empresarios del primer cuadro. Y este problema puede resolverse también aprovachando [sic.], a la vez, la descentralización y multiplicación de las zonas de negocios, solucionándose así paralelamente otro de los más difíciles problemas actuales: el enorme congestionamiento del tránsito de vehículos y peatones en las calles del centro de la ciudad.

3. Sí es posible el financiamiento de la construcción de una nueva ciudad

Una poderosa razón que justifica en última instancia la nueva construcción de la ciudad de México, es el rápido crecimiento de la población y, por lo tanto, el incremento de la potencialidad económica de la misma. Actualmente la población asciende a 2,200,000 habitantes (Censo de 1950). Se calcula que para 1980, o sea, antes de 30 años, la población de nuestra capital ascenderá, según algunos observadores, a 5,400,00, y para otros menos conservadores a 10,000,000 de individuos. Esos tres millones de almas que están por establecerse como mínimo en la ciudad, representan algo más de la población actual, de modo que la fuerza económica que traerían es suficiente para alentar una empresa de altos vuelos, sobre todo cuando la finalidad y bienestar a la vida de los individuos, así como asegurar sus inversiones futuras, en bienes raíces y demás intereses conectados con ellos. El área urbana de la ciudad ha crecido desde hace 30 años, de 1920 a 1950, de 2,750 hectáreas

conteniendo 900,00 habitantes, a 13,000 hectáreas conteniendo 2,200,00 habitantes. Lo cual significa un aumento de 10,000 hectáreas, o sea, un crecimiento equivalente a unas cuatro veces el área primitiva; habiéndose elevado a más del doble la población. Con este ejemplo de capacidad constructiva y económica, no puede frenarse un programa semejante para el futuro, en el que está asegurada de antemano la posibilidad de construirse una nueva área urbana de unas 40,000 hectáreas.

4. Descentralización urbana: varias ciudades pequeñas en vez de una grande

Toda solución de planificación urbana tiene que idearse coordinando multitud de problemas, tanto geológicos como climaterios, demográficos como económicos, de transporte como arquitectónicos. Nuestro problema particular del hundimiento del suelo de la ciudad, tiene que enfocarse entonces como parte de un conjunto integrador más amplio. Sería absurdo pretender resolver aisladamente este caso, por muy grave y apremiante que se le considere. Desde el punto de vista del espacio urbano, el problema de la necesidad de la dispersión de la población actual y futura en núcleos menores que la extensión de la ciudad actual, es compatible con la necesidad de ir transportando a la población a otras zonas cercanas por supuesto y asentadas en subsuelos firmes. De esta manera queda coordinada la solución del problema físico del subsuelo con la solución al problema humano de la redistribución demográfica. Desde este último aspecto, lo conveniente tanto para la economía comodidad y funcionalidad urbanas, es que la población quede repartida en pequeñas ciudades, descentralizadas y autónomas, es decir, relativamente aisladas y con vida propia. Hay que huir de las grandes concentraciones de población, de las urbes llamadas "cosmopolitas", ya que la intercomunicación mundial no está cifrada en la presencia personal de los individuos de todos los continentes, sino en el intercambio de informaciones y de ideas. Aquí juega un papel importante la telecomunicación, como sustituto eficaz de los

viajes personales de antaño. Creemos que la futura ciudad de México no deberá estar constituida por un solo núcleo, foco de aglomeraciones, sino por un conjunto armónico de pequeñas poblaciones intercomunicadas, pero con unidad propia, conteniendo cada una cuando más 500,000 habitantes. Si el plano regulador que se haga para nuestra ciudad está enfocado para una vigencia futura de 30 años de crecimiento, su área urbana tendrá que poder contener a una población mínima de 5,000,000 de habitantes. Dividiendo a esta población entre 500,000 habitantes por núcleo, obtendremos el número de ciudades que nos conviene fundar, o sean (sic) diez urbes de 500,00 habitantes cada una aproximadamente. Claro está que un estudio del desarrollo de nuestra capital, tiene que ir aparejado a otro de conjunto del probable desarrollo de las zonas circunvecinas, de las capitales de los Estados próximos y aún de la República entera.

5. El lago de Texcoco rehabilitado como centro de la planificación

Atendiendo con el criterio anterior el problema del ex-lago de Texcoco, la ciudad futura o la cadena de ciudades del valle de México, quedaría ordenada y distibuida [sic.] alrededor del lago. Este tendría que rehabilitarse llenándose de agua, después de dragar superficialmente (el nivel actual del lecho del lago es casi el mismo que el de la ciudad [sic] de México), de efectuarse los necesarios movimientos de tierra así como de llevar a cabo una labor intensa de reforestación en su contorno, para asegurar la solidez de la obra. Naturalmente que el vaso no podrá restaurarse con el volumen y amplitud que tenía en la época de la antigua Tenochtitlán, con sus mil millones de metros cúbicos de agua, pues sería demasiado costoso hacerlo y también innecesario para los fines actuales. Pero en cambio podría tomarse el perímetro del lecho actual, asentando a las ciudades por levantar en las orillas firmes, en terrenos sólidos desde antiguo, destinando en cambio los terrenos de relleno reciente en las orillas, para fundar allí grandes parques nacionales de recreo, que separarían

a unas poblaciones de otras. La localización técnica de esta serie de unidades circundantes, se logra con la superposición del plano de la reconstrucción del lago en el siglo XVI sobre el plano del valle actual a la misma escala. Así, en esta forma factible y económica, el lago de Texcoco quedaría convertido en el principal centro de interés de la región, como lo es actualmente la bahía de Río de Janeiro en Brasil y la de San Francisco en los Estados Unidos.

6. Beneficios de la rehidratación y la reforestación.

Las corrientes de agua que descienden de las montañas de los alrededores hacia el centro del valle, así como el desagüe del lago por el túnel de Tequisquiac, quedarían controlados a voluntad por medio de un sistema de presas y compuestas adecuadas. Se industrializarían además las aguas negras de las ciudades, en vez de perderlas en el mar. Por este medio la forestación quedaría incorporada al sistema urbano general, como resultado lógico de disponerse del almacenamiento de grandes cantidades de agua para riego. Quedaría entonces resuelto el problema de la actual carencia de lugares naturales amplios, acondicionados para el empleo del tiempo libre por parte de la gran masa de la población de escasos recursos, que no puede salir de vacaciones a las playas de los litorales del país ni a otros centro turísticos del interior, y que en cambio se entrega a los vicios por falta de espacio destinado a los deportes al aire libre. Tan necesario es el trabajo como el descanso, en una sociedad que vive en una época de intensa agitación, de desgaste nervioso; trabajo y esparcimiento son dos factores que, con el reposo, se apoyan recíprocamente en el saludable equilibrio de la vida. Por medio del lago y de su sistema conexo de control hidráulico, habría pesca y agua de riego en abundancia, para la creación de bosques en las riberas y aún para la agricultura. Podría establecerse una estación de hidroaviones de alcance internacional, dada la situación céntrica de la ciudad de México en el Continente y entre los océanos. Habría centros de embarcaciones deportivas, de remo, de vela y de motor. Se podrían fomentar los clubs de natación, que junto con los baños de aguas termales de la

región, podrían atraer a miles de gentes de los alrededores durante todo el año. En suma, el lago revivificado significaría además un incomparable motivo de embellecimiento, a la par que un medio insustituible para regular el clima y suprimir las "tolvaneras".

7. Crecimiento del área urbana hacia el oriente

La ciudad actual quedaría por lo pronto como está hoy, pero beneficiada con algunas obras provisionales de emergencia, que garantizarían un mínimo de comodidad y funcionamiento hasta su natural descongestión. La población por propia conveniencia y por instinto de conservación, seiría desplazando al principio hacia el occidente, hacia Chapultepec y las Lomas, así como hacia el Sur, hacia Villa Obregón y el Pedregal. Estos lugares serían el último reducto, pues más allá de ellos se encuentran barreras naturales infranqueables para ser incorporadas al área urbana: barrancas profundas al Oeste y serranías al Sur. Esto determina la necesidad de buscar el área de expansión hacia el oriente, hacia los terrenos planos del valle, hacia Texcoco fundamentalmente. Para esto se tendrían que modificar los límites legales del Distrito Federal, ampliándolos hasta abarcar los terrenos del pueblo de Texcoco y sus alrededores, en detrimento de una pequeña porción del territorio del Estado de México. Sólo así la capital futura no tendrá necesidad de regirse incómodamente con dos sistemas jurídicos distintos.

8. Entrada principal por Texcoco y anillo de circunvalación alrededor del lago

Desde de [sic] punto de vista de la vialidad, este plan de justificaría porque la nueva entrada a la ciudad, viniendo del golfo de México, desde Veracruz, ya es desde ahora la carretera que llega a Texcoco. Este camino abrevia hoy día en muchos kilómetros la distancia de recorrido entre Veracruz y México, en comparación al que pasa por Puebla. Por esta razón la puerta de entrada

al conjunto urbano será Texcoco. A partir de allí se desplegará un anillo de circunvalación, una autopista de alta velocidad de doble carril, incluyendo camellones arbolados, calzada de bicicletas y banquetas para peatones, que intercomunicará las diversas poblaciones de nueva creación, que se hallarán distribuidas en distintos puntos a orillas del lago central, esta gran autopista correría en la periferia del anillo de núcleos poblados. Paralelamente a ella, pero en las orillas mismas del lago, iría el anillo de un amplio malecón de paseantes. Como es natural, la autopista estaría entroncada con el sistema de carreteras que llegan a la ciudad: al Norte con la de Nuevo Laredo, al Sur con la de Acapulco, al Este con la de Veracruz ya señalada y al Oeste con la de Guadalajara. La ciudad actual quedaría engarzada también dentro de este sistema de comunicaciones, el que facilitaría el paulatino desalojamiento del viejo casco y de su utilización hasta el último momento.

9. La ciudad antigua convertida en parque-museo

Para la transformación de la ciudad actual, deberá formularse un plan particular realizable en etapas. No es posible que se la deje morir como una ciudad inundada, como un gran foco de posibles epidemias y malos olores. Debe irse despavimentando y demoliéndose gradualmente, a la vez que se va forestando, para que los terrenos descubiertos convertidos en parque arbolados absorban el agua de las inundaciones. Se respetarían los edificios y monumentos de verdadero valor histórico y artístico, que quedarían diseminados en ese parque-museo, en este jardín de gran tradición histórica. Este sería el único medio eficaz, junto con la reconstrucción del lago, de librarnos de los graves daños ocasionados por los actuales hundimientos. Sólo con agua y vegetación –dos cosas que hemos perdido- podríamos poseer la urbe más bella y sana del Continente Americano.

Realización

Para el desarrollo teórico y para la realización práctica –de ejecución de obras- del presente proyecto de Plano Regulador de la Ciudad de México, están previstas en este estudio todas las posibles variaciones del mismo que puedan surgir, según las circunstancias particulares que habrán de presentarse en el futuro, ya sean de índole topográfica, demográfica, de zonificación, de vialidad, de ingeniería sanitaria, de habitabilidad, económica, legal y de cualquier otra naturaleza urbanística y de planificación regional. Esto significa que este estudio está concebido bajo la norma de la máxima elasticidad como lo requiere todo plano regulador y toda solución que abarca problemas tan diversos, amplios y complejos. Aquí se resuelve el problema central de conjunto, que es el fundamental de nuestra metrópoli, y por eso el autor y el equipo de sus colaboradores estudian actualmente los detalles previsibles de este programa de trabajo, como complemento secundario de la idea básica.

Apéndice

En 1980 la Ciudad De México tendrá 5, 000,000 de habitantes

1.Crítica a la proposición de 10, 000,000 de habitantes

Para saber qué población aproximada tendrá la ciudad de México en 1980, o sea, dentro de 30 años, con el objeto de prever dentro de lo posible los problemas que sobrevendrán, es necesario llegar a definir el método más adecuado que deberá emplearse en ese cálculo de probabilidades. Para esto hay que criticar primero la opinión supuestamente fundada de algunos observadores, quienes nos han ofrecido datos que parecen llevar a un crecimiento desproporcionado de nuestra población metropolitana en los próximos 30 años, calculando que ascenderá más de 10, 000,000 de habitantes en 1980.

Antes de alarmarnos ante esta predicción, es conveniente analizar las posibilidades de verosimilitud que presenta. Si contamos los 10,000,000 de habitantes como el 10% de la población probable de todo el país en 1980, éste vendrá a tener en consecuencia 100,000,000 para esa fecha. Pero resulta que esta última cifra contradice, por ser excesivamente elevada, las estadísticas de muchos países del mundo y aún las conocidas de la República Mexicana. Para demostrar esto, tomaremos tan sólo dos ejemplos: el caso de los Estados Unidos y el del mismo México.

En efecto; tenemos que Estados Unidos en 40 años casi había duplicado su población, yendo de 75,000,000 en 1900 hasta 131,000,000 en 1940, es decir, que sufrió en ese periodo un aumento de 56,000,000 de habitantes. Lo que significa que en cada década había aumentado en promedio 14,000,000 de individuos. Si ahora aplicamos esta cifra a los 30 años que nos interesan, con el fin de comparar este ascenso real con la pretendida previsión correspondiente a México, obtendremos un aumento de 42, 000,000 de habitantes en 3 décadas. Haciendo un paralelo entre este aumento de la población de Estados Unidos con la que se supone para México en los próximos años, veremos que según los cálculos de esos investigadores, México habría aumentado 75,000,000 durante 30 años, de 1950 a 1980. Cosa absurda si se la compara con el crecimiento en igual tiempo de 42,000,000 en Estados Unidos, resultando esta última cifra un poco más de la mitad de la primera.

México en 20 años, de 1930 a 1950, incrementó su población hasta llegar a poseer un aumento de algo más de la mitad de la población inicial de este cómputo, esto es, que yendo de 16,000,000 a 25,000,000 aumento en 9,000,000 de individuos. Si tomamos en promedio un aumento de 4,500,000 habitantes por decenio, entonces podemos considerar que en los últimos 30 años nuestro país aumentó 13,500,000 individuos. Si en resumen comparamos este aumento real de 13,500,00 efectuado en tres décadas aproximadamente, resulta improbable y por tanto inaceptable el aumento que se pretende considerar para los 3 próximos decenios, calculando en un aumento de 75, 000,000 de habitantes. Además, esto queda reforzado por el hecho de

que si Estados Unidos obtuvieron en un tiempo equivalente un incremento de 56,000,000 de almas, partiendo de una población inicial de 75,000,000, entonces viene a resultar completamente desproporcionada la cantidad de aumento que quiere aplicarse a México de 75,000,000 de habitantes, habiéndose partido de una población de 25,000,000, o sea, de la mitad de aquella población de Estados Unidos tomada como punto de partida. Esto quiere decir que se pretende que México, con una población equivalente a la tercera parte de la correspondiente a la de Estados Unidos en la comparación, produzca un aumento de individuos equiparable a una vez y media de lo que ha producido Estados Unidos en el mismo lapso.

A nuestro modo de ver, lo más lógico es calcular la futura población de la República Mexicana partiendo de que, en los últimos 20 años, ascendió hasta alcanzar una cifra equivalente a más de vez y media la cantidad inicial, es decir, que de 16,000,000 se elevó hasta 25,000,000 de habitantes. Ahora bien; un aumento razonable para un futuro de 30 años, deberá concebirse de manera proporcional a los hechos precedentes ya conocidos. En efecto; según los cálculos anteriores el aumento real fue de 4,500,000 habitantes por decenio, que aumentado y corregido lógicamente en virtud del natural incremento progresivo, puede aceptarse de 7, 000,000 de individuos por década en promedio. Esto da un total de aumento de 21,000,000 surgidos en las tres décadas próximas; obteniéndose finalmente una población global de 46, 000,000 de habitantes, o sea, en números redondos, 50,000,000 de individuos para el año de 1980.

Esto queda comprobado también llevado a cabo nuevamente la comparación entre México y Estados Unidos. Mientras la nación norteña aumentó en 30 años su población en más de la mitad de la que ya tenía, en cambio México en ese mismo tiempo puede hacer crecer a su población futura en una cantidad cercana a un tanto de la existente. Ahora bien; si ahora recapitulamos y aplicamos el 10% a los 50,000,000 de habitantes que aproximadamente tendremos en 1980, obtendremos para esa misma fecha 5,000,000 de individuos en la ciudad de México.

2. El método adecuado.

El método que nos parece más correcto para calcular el probable aumento de la población de una ciudad de primera categoría, es aquel que no sólo toma en cuenta el aumento progresivo de ella, sino que también se fija en la relativa disminución de la misma dentro de este crecimiento dominante. Es de todos sabido que en una gran urbe disminuye la natalidad, a pesar de su vertiginosa expansión. Esta relativamente pequeña disminución hace el papel de freno o regulador de un desarrollo desorbitado y excesivo.

En principio, el método que proponemos consiste en analizar primero las cifras conocidas, para pasar a deducir de ellas las desconocidas. Para empezar se toma una cifra inicial de población total, se le agregan en seguida [sic] enlistándolas las siguientes registradas por unidad de tiempo, añadiéndoles después el aumento correspondiente a cada una de las anteriores. Inmediatamente se calculan los porcentajes de cada aumento con relación a la cifra de la población que lo produjo en una fecha determinada. Luego se toma un nuevo porciento calculado entre los porcentajes ya citados de primer grado, es decir, entre el primero y el último de éstos. Por lo común, casi siempre estos porcentajes van disminuyendo. Obtenido así el nuevo porcentaje que llamaremos de segundo grado, se aplica como modulo común al último porcentaje de primer grado, para lograr así el porciento del aumento futuro en la unidad de tiempo convenida, la que deberá ser igual a la que sirvió para obtener el modulo. Sacado el aumento futuro por medio de su respectivo porcentaje, se suma dicho aumento a la cifra última de población total y en esta forma se obtiene la población futura. Esta operación se repite sucesivamente de acuerdo con el número de unidades de tiempo que se desee calcular.

Aplicando este procedimiento al caso de la ciudad de México, cuya probable población futura se desea averiguar en un lapso de 30 años a partir de 1950, se tienen los siguientes resultados:

AÑO	POBLACIÓN	AUMENTO	%(a)	%(b)
1930	1,100,000	500,000	45.5	
1940	1,600,000	600,000	37.5	(82.5% de 45.5)
1950	2,200,000	680,000	31.0	(82.5% ” 37.5)
1960	2,880,000	770,000	25.6	(82.5% ” 31.0)
1970	3,650,000	775,000	21.2	(82.5% “ 25.6)
1980	4,425,000	----	----	----
	(5,000,000)			

Tomando como unidad de tiempo 10 años, un decenio, empezamos por el que comprende desde 1930 hasta 1940. Vemos que el porcentaje 37.5 de primer grado es el 82.5% del otro porcentaje 45.5 que también es de primer grado. El nuevo porcentaje, el de segundo grado, que es el correspondiente a 82.5, nos va a servir para aplicarlo a su vez a la cifra 37.5, obteniéndose así el 31.0% y se le sitúa en su correspondiente lugar. Luego se aplica este por ciento de aumento a la última cifra de población de las que se vayan considerando, y así se obtiene la cantidad que aumentará a esa última en el futuro. Y de esta misma manera se prosigue hasta el final.

Ensayo filosófico sobre la técnica

Edificación, nº28, julio-agosto de 1939

- 1 -

La técnica y la realidad histórico- social

Este ensayo es un modesto intento para indicar la teoría elemental de la técnica. En la primera parte voy a limitar a exponer un panorama más amplio del que generalmente se tiene sobre el concepto de la técnica como simple procedimiento. El análisis minucioso de las técnicas existentes (análisis que no es posible efectuarlo aquí sistemáticamente, dada la naturaleza del presente ensayo) nos lleva a la conclusión de que, además de ser la técnica un conjunto de razonamientos (mecanismos mentales) y de procedimientos prácticos (métodos empíricos), en ella también intervienen como factor decisivo la realidad humana, que tiene el papel de marco, de envoltorio. En el cual se haya encajado ese repertorio variadísimo de métodos intelectuales y de sus correspondientes sistemas prácticos. Por lo demás, todavía la tecnología no ha precisado con rigor teórico. Con entera pulcritud científica, que son en esencia esos mecanismos intelectuales y esos procedimientos prácticos, ya la teoría de la técnica es casi su totalidad de problemas una disciplina en plena formación.

La realidad humana no es otra cosa que una realidad genérica que abarca dos puntos de vista diferentes, que son: la realidad histórica y la realidad social. Al ver estas dos grandes esferas a través de la teoría de la técnica, se descubre que es el hombre el sujeto único de la técnica, que él es el punto de partida y el término de ella, en cuanto que vive en sociedad con sus semejantes, que ocupa un territorio determinado en el espacio y que vive en un momento característico de la historia. O dicho en otras palabras: es la técnica, por parte, una serie de fórmulas de pensamiento encaminadas a la realización de objetos o al manejo de ellos, y es también, por otra parte, el campo acción histórico-social, el lugar en donde repercuten y van a parar los resultados de todo ese mundo de procedimientos e ideas útiles. Esta segunda parte, a primera vista secundaria. Compuesta a su vez de una, circunstancias históricas y de otra, social –circunstancias que me atrevería a subrayas como las bases más generales sobre las cuales un concepto amplio de la técnica debe asentarse–, viene a ser, por lo que respecta a su papel circundante o envolvente, un escenario de dos caras de carácter esencial a la acción específica que más acá de él se efectúa. Esta acción específica a que se alude es el concepto restringido, estricto de la técnica: procedimiento mental más procedimiento práctico, separados del sujeto que lo crea, que es el hombre.

En suma, mi intención al querer anteponer al estudio de la técnica en sí una consideración histórica y social de ella, tiene por objeto hacer ver lo siguiente: que entender la técnica por lo que exclusivamente le incumbe al técnico que la cultiva, es una franca unilateralidad desde el punto de vista filosófico. Ya que al técnico especialista sólo le interesa un pensamiento particular y su aplicación. Sin preocuparle mucho una visión general que abarque todas las demás técnicas junto con la suya, y mucho menos le preocupa el otro factor para mí decisivo e ineludible, constituido por el aspecto sociológico y el histórico.

De estos dos temas: lo histórico y lo social, que se hallan en estrecha conexión con la técnica, primeramente tomaremos posesión de uno de ellos, del que se refiere a la técnica y desde el punto de vista de la realidad histórica. El otro tema, referente a la técnica en la realidad social, será tratado

a constitución por esta razón: porque lo veremos desprenderse en cierto modo del primero al atender al preciso momento de la historia en que la técnica deja de ser individual para convertirse en algo colectivo, en algo social.

La técnica es una en su aspecto más general; pero tomada desde los distintos puntos de mira de cada una de ellas, es un conjunto de muchas diferentes entre sí. Ahora bien; el estudio teórico de cada una de ellas debe comprender además de lo que esencial y permanentemente sea, su especial camino evolutivo dentro del continuo desarrollo histórico. Esto, al ser así está suponiendo evidentemente que hay que considerar a cada una de las técnicas como anudada a la estructura cronológica (pasado-presente- futuro); consideración que nos puede hacer ver que existen factores constantes, invariables, permanentes a través de los tiempos correspondientes a cada una de las técnicas y que , por lo mismo, existen también y paralelamente a aquellos constantes, otros factores que van variando conforme avanza en su curso histórico. Pues bien, esta dualidad de ser histórico de la técnica (elementos permanentes y elementos cambiantes) nos puede servir de instrumento mental en caso dado, de punto de apoyo metódico, para analizar el curso progresivo de una técnica determinada separando en dos grupos los ingredientes que la componen. Con ello se llega a dos cosas: Primero; a saber lo que en esencia es esa técnica; lo que ella es en su concepto general e invariable, y poder en esa forma clasificar las técnicas particulares conocidas una vez efectuada la operación propuesta en cada una de ellas. Segundo; a saber los tipos de métodos intelectuales y de sistemas de realización que se han empleado en esta o aquella época, pues es evidente que una técnica no siempre se ha valido de los mismos procedimientos mentales al proyectar o inventar o manejar sus cosas, así como tampoco ha empleado idénticos procedimientos empíricos en todas las etapas de su evolución.

Esta investigación, según puedo suponer, permite prever en cierta manera, tal vez con algunas reservas, el futuro de una técnica en términos, aunque generales, nada imprecisos, pues el estudio de lo que sea en términos estrictos y la definición de su escenario histórico social nos aclara enormemente la

visión acerca de ella y nos facilita el camino para ensayar nuevas combinaciones aplicables al futuro.

El otro punto de vista que acompaña al que ha sido enunciado hasta aquí, y cuya importancia en el análisis de la técnica es tan notoria como la de aquel, el tema ha interesado poco hasta la fecha, pero sobre todo ha sido tratado escasamente debido a que la sociología es una ciencia de aparición reciente.

El factor sociológico es importante en el estudio de la técnica porque el método y el objeto técnicos como productos culturales, como creaciones humanas, presentan en ocasiones una vertiente que se inclina hacia lo colectivo. En algunas épocas de civilización avanzada, el conjunto de procedimientos y productos técnicos están fatalmente condicionados por la organización social, ya que el proyecto que se saca de ellos como medios de producción y progreso en todos los terrenos, está fundado en último análisis en un soporte de seguridad social: la utilidad. Ahora bien, la sociedad nos es dada en formas real y positivamente concretas, esto es, en múltiples contenidos. Por tanto, al estar cada sociedad concreta constituida de manera diferente a las demás debido a multitud de factores geográficos, las necesidades y, por ende, los útiles técnicos que sirven para satisfacerlas tienen que ser distintos en cada caso. Lo que quiere decir que al estudiar y clasifica los diferentes tipos de sociedades existen o han existido, con ello se da la base para un estudio semejante respecto a los procedimientos y utensilios técnicos correspondientes a dichas sociedades. Así, una sociedad de tipo feudal no puede tener la misma técnica administrativa ni la misma técnica administrativa ni la misma técnica política que las de otras sociedades de tipo democrático. En otro caso: una colectividad sedentaria, aislada y autónoma de tipo primitivo, no pudo hacer uso de las mismas técnicas que las que le interesarían a un grupo nómada, como por ejemplo las adecuadas al transporte en gran escala.

En este sentido, según el cual una determinada sociedad determina su conjunto característico de técnicas, es cómo se advierte la trascendencia de hacer intervenir lo social un concepto amplio de la técnica. Para analizar con detenimiento cualquiera de las técnicas habidas, ya sea la agronomía o la

construcción, la técnica industrial o la jurídica, la ingeniería o la arquitectura, la técnica quirúrgica o la bibliográfica, etc., es necesario referirla a su mano social concreto, ya que por él es por lo que se escinden los territorios correspondientes a cada una de ellas. La especialización del trabajo del hombre crece a medida que la colectivización se intensifica, a medida que una sociedad se hace más consciente de sus múltiples funciones.

La técnica como género ofrece dos aspectos fundamentales: el proceso manual de invención, que también puede interpretarse como uso consciente de un utensilio o de una máquina en ciertos casos, y la operación real o empírico procedimiento, que es tal en el sentido de provocar un roce entre materiales de las misma o de distinta índole; este segundo aspecto supone ya el hecho de haber pasado por el primero o, cuando menos, el efectuarse simultáneamente a él. Estos dos aspectos han recibido ya sus nombres: Oswaldo Spengler los llama respectivamente "trabajo de dirección y trabajo de ejecución"; José Ortega y Gasset les da dos nombres más propios y que se acercan más al significado aquí: llama" tecnicismo" al primer momento mental del proceso técnico y llama "técnica" a todo este proceso. Salvando las desventajas de las designaciones de los dos autores, tomo dos términos correlativos: "tecnicismo" y "ejecución", con lo cual se hace intervenir en la primera etapa a la invención (que no incluye Spengler) y en la segunda se toma un nombre específico (nogenérico como hace Ortega y Gasset).

Cada uno de estos aspectos tiene su realidad social propia. El tecnicismo es social cuando, por ejemplo, está reglamentado su ejercicio por el Estado o se practica por costumbre o es querido y fomentado por ser una actividad útil a la colectividad.

La otra parte del proceso técnico, el aspecto de ejecución, cuando un grupo de hombres se organiza para la acción, o bien, cuando los objetos producidos positivamente pasan a manos de miembros de la sociedad con el objeto de beneficiarse a sí mismos, aun cuando el inventor y el ejecutor sea un solo individuo. En el primer caso de realización, lo social está en el

acto mismo de realizar; mientras que en el segundo, lo social está en las consecuencias nacidas al terminarse la realización.

- 2 -

El tecnicismo antiguo y el tecnicismo moderno

Después de las consideraciones anteriores, que representan una introducción, un programa general, concretamos nuestra visón al tema histórico del pensar técnico moderno en comparación con el primitivo. Vamos a definir los dos momentos grandes de la historia del pensar técnico, por una parte al caracterizado por el artesano (antigüedad y Edad Media) y por otra al caracterizado por el director y el operario (Edad Moderna). El artesano hace de su persona y de su trabajo individual toda una industria: el operario de hoy lo es en la medida en que es uno de tantos de un gremio y cuya acción no está dirigida por sí mismo, sino por un ingeniero pongamos por caso. Ahora bien; ¿esta diferencia entre el producir del artesano y el de una empresa es sólo de intensidad, de cantidad de trabajo?

Es para todos evidente que la técnica moderna es, en gran parte, una mayor intensificación de procedimientos con respecto a la antigua. Pero si nos fijamos bien en un hacha de sílex y en una máquina sumadora encontremos esto: que en la complicación instrumental no está sólo la diferencia. En general, ambos instrumentos sirven para algo. En particular, ambos son de distinta forma, de distinta complejidad, lo que revela dos diversas mentalidades que los inventaron, pues se advierte que en cada caso se trató de alcanzar una solución al problema planteado. Es de interés, por tanto ver con cierto detalle cuáles son las dos maneras del pensar técnico que hacen posible objetos como los citados.

La primera diferencia está en el distinto entrenamiento de los dos cerebros técnicos –el del hombre de las cavernas y el del hombre moderno-. El hombre primitivo pensaba de acuerdo con el sentido común y, por eso, sus conocimientos no rebasaban el área de los primeros experimentos naturales; en cambio, el hombre moderno y el contemporáneo siempre ha sufrido la

experiencia científica cada día más, y por ella ha podido repetir artificialmente y a su antojo lo que antes era operación exclusiva de la naturaleza –poder que, orientado hacia la consecución de la seguridad de la vida humana, construye la técnica en sentido riguroso y consciente. Si el hombre primitivo pulimentó un hacha de piedra para partir la madera, verbigracia, su invento fue en cierto grado casual por lo que se refiere a la multitud de aplicaciones que más tarde dio a su propia hacha, como la de cortar carne, la de partir piedras, la de defenderse de las fieras y de sus semejantes. El hombre moderno, por lo que tiene de moderno. Nunca ha procedido así. Cuando vio la posibilidad de inventar algo más definido que un utensilio o una herramienta, o sea, cuando palpó la posibilidad de hacer una máquina de mayor alcance utilizarlo, ya se había habituado desde muchas generaciones antes a pensar en los principios científicos puros (Grecia, Renacimiento), de los cuales derivó aplicaciones a fines muy concretos. Por eso el hombre del siglo XX, que piensa | prácticamente | como el del XIX, cuando inventa una máquina de escribir, antes de entregar su proyecto a la industrialización, su forma y su función ya van previstas perfectamente n su cerebro, es decir, resulto final. Como se ve, la máquina de escribir estuvo perfectamente pensada en todos sus detalles antes de ser constituida, experimentada; el conocimiento exacto de los elementos mecánicos y de sus leyes necesarios para escribir con mayor comodidad y claridad, trabajo como consecuencia que la máquina sólo sirviese para un fin, para el que fue pensado desde el principio.

Esta primera diferencia nos conduce lógicamente a una |segunda,| derivada de ella y no menos fundamental. Entre la técnica anterior a la modernidad y la que culmina en los siglos XIX y XX media un verdadero abismo en cuanto al pensamiento. Este se nos presenta caracterizado por la inmediatez y la mediatez como está formulado el proyecto de realización del objeto o la idea previa a su uso según las dos épocas citadas. En efecto; cuando en la antigüedad se inventó el carro tirado por animales, el proyecto del inventor suponía dos cosas aisladas en un principio, como eran el carro y los cuadrúpedos de tiro, las cuales para realizar la idea nueva basada con unirlas, con

poner los animales delante del carro para que el invento estuviera puesto sobre la tierra. Esto detona la inmediatez de la realización, es decir, la facilidad o simplicidad del acto de construir el objeto planeado. Cosa muy diferente pasó con el invento de la máquina de vapor, la cual tuvo que sufrir muchas experiencias anteriores relativas al dominio del acero, de su fundición, de su modelación, para hacer posible una teoría científica experimentalmente fundada. La hipótesis acerca de la posibilidad de construir la locomotora está bien lejos de los problemas materiales presentados por su realización; lo que denota la mediatez, la forma indirecta de la invención completa, realizada. Idéntica cosa pasa con el uso o empleo de estos dos instrumentos representativos: para manejar un carro tirado de bueyes no hace falta conocer ningún mecanismo especial de funcionamiento, mientras que para mejorar una locomotora debe saberse en principio la razón de ser del movimiento por valor, que es un conocimiento adquirido por experimentación científica. Veamos la tercera diferencia, que consiste en la humanización de las máquinas. La herramienta para el hombre primitivo significaba para él la extensión de sus brazos, de sus piernas, de sus manos, de sus dedos; la espalda o el hacha se adherían a sus miembros con el objeto de hacerlos funcionar como otros nuevos más poderosos, naturalizados artificialmente. Lo que hace ver con más claridad desde fenómeno de la pluralidad de funciones, de fines inmediatos característicos del brazo humano. En sentido inverso, la máquina del hombre moderno es sin duda un auxiliar más poderoso que la herramienta de su antepasado, pero desnaturalizada tanto en su función como en su fin inmediato, pues la máquina a diferencia de una espada o de un hacha, en vez de poseer infinidad de aplicaciones y sus, sólo tiene un manejo singular y una aplicación restringida, única. La técnica necesaria para el manejo del caballo, por ejemplo, que es de tipo naturalista, pues encerrar dentro de su forma general varios estilos, ya que se trata de una técnica que todavía tiene mucho de arte. En cambio, la técnica necesaria para el manejo de una locomotora es una cosa rígida, tan matemática como es la máquina misma; no permite al maquinista la menor gracia, ni arrogancia, ni soltura como al jinete, pues

que el número de movimientos que se tiene que hacer está economizado al máximo y sistematizado en tiempos. Lo que en resumen viene a significar que pluralidad de funciones se identifica con humanización de la técnica y que unidad de funciones se iguala con deshumanización y mecanización de la misma.

- 3 -

Concepto dialectico de la técnica

En un principio he dicho que cada sociedad tiene un puñado de técnicas a su servicio. También he dicho que el aspecto social de cada técnica, que se refiere especialmente a sus resultados positivos, está siempre presente en la conciencia de todos los individuos de la sociedad. Ahora, debo añadir a todo esto la idea de la articulación de fines de cada una de las técnicas, que determina el encadenamiento social de ellas. Porque al haber diferentes fines por realizar en una sociedad, y al ser todos ellos necesarios e imprescindibles, debe pensarse en la organización y distribución de las técnicas para satisfacer debidamente la necesidad de cumplir con dichas finalidades, a virtud de las cuales han sido escogidas o preferidas determinadas técnicas.

A la filosofía de la técnica, considerada como una teoría muy desarrollada, muy completa, le interesa la manera como se puedan analizar pormenorizadamente cada una de las técnicas en particular, naturalmente que después de poseer un concepto genérico de ellas. Pero además de esos conocimientos de individualidades en relación semejante y común con una definición amplia que las abarque a todas, se nos también, en las sociedades que poseen un repertorio característico de técnicas, un nuevo punto de partida para adquirir otro conocimiento sobre la técnica. Este otro motivo reduce al hecho de que las técnicas correspondientes a un conglomerado social se nos aparece un una multiplicidad jerarquizada, es decir, como soportándose unas a otras en una estructura unitaria, cerrada cuya meta es el fin utilitario común. Este conocimiento, que es la idea global de cómo se articulan en la realidad las técnicas entre sí, obedece a un principio dialéctico como vamos a ver.

Si cada sociedad empuña en sus manos una porción de técnicas unidas. Complementarias entre sí, debido a que todas ellas participan de la utilidad común; si esa porción encadenada de procedimientos distintos permite distinguir unos de otros, concebir la individualidad de cada uno con respecto a los restantes, ¿Qué es lícito, acaso, diferencia específicamente a cada técnica y, sin embargo de esta, entenderlas a todas unificadas por el orden disciplinado, jerárquico, de sus fines? En efecto, para el estudio de la cadena de técnicas concretas de una sociedad no existe otro camino que tomar una por una de las comprendidas dentro del círculo correspondiente. Ahora bien: ¿qué significa el hecho de tomar un objeto particular, del encadenamiento de todos sus semejantes, en el cual unos se prestan apoyo a otros de modo que el conjunto viene a ser una armonía de parte en el todo? Pues sencillamente significa que el concepto que se tenga de cada una de las técnicas del circuito es un concepto relativo con relación a la técnica que la abarca, por un lado, y con relación a cada una de las técnicas menores que quedan comprendidas dentro de ella, por otra. Se trata de un concepto que no es inmutable ni rígido, sino de una cosa que está constantemente dependiendo del todo y le da sus propias partes; es una cosa que no se le puede pensar absolutamente aislada, sino siempre en armonía con las demás, en armonía con el conjunto de todas y en armonía con los elementos constituyentes es cada una de ellas. Por eso la idea que se tiene de una técnica particular es sólo una abstracción una visión intelectiva, una corte convencional ejecutado en la trama que forma ese implicarse y apoyarse mutuamente. Lo que equivale a decir que el conocimiento de toda técnica es un momento relativo a una estructura predeterminada, un objeto que depende del modo de ser considerado o abarcado: es un punto dialéctico de entre todos los forman la cadena dinámica de su conjunto.

Teniendo ya fijada en la mente la idea de organización social de las técnicas, resta nada más saber cuál es la manera que tiene n de articularse entre sí; es decir, cuál es el vínculo relacionador según el cual las diversas técnicas existentes en una sociedad constituyen una estructura homogénea. Además de la liga que tienen todas ellas por la semejanza de sus fines sociales,

utilitarios, económicos, la forma interna o particular de relaciones entre sí es la misma que la que existe entre los objetos generales de los particulares, la cual consiste en que estos últimos están limitados, contenidos por aquellos pero a la vez, los objetos particulares pueden convertirse, merced a un cambio mental adoptado en el punto de vista de su consideración, en objetos generales que al mismo tiempo determinan el espacio continente de otros nuevos objetos particulares, y así sucesivamente. O lo que es igual: los objetos considerados como generales en un primer punto de vista, se pueden convertir dialécticamente en objetos particulares en un segundo punto de vista, y a la inversa, pues todo depende de la manera que se adopte para su conocimiento.

La técnica con que se construye un edificio supone otras secundarias como la de concreto armado, la de la estructura del hierro, etc., las que a su vez suponen todas las técnicas fabriles indispensables para hacer el cemento y el hierro. En este caso, la técnica del concreto armado para fabricar una parte del edificio es particular con respecto a la general del constructor de todo él; pero esa misma técnica, por medio de un cambio de apreciación, se puede convertir en general con relación a la fabril necesaria para hacer el cemento o a la extractiva de la arena y de la grava. En este sentido de constituciones sucesivas de las técnicas entre sí, que va de las más generales y así sucesivamente, podemos decir que una técnica actuante en el seno social se define como un momento del desenvolvimiento de tecnificación total, en el cual ocupa un sitio dentro de la técnica general inmediatamente superior y simultáneamente representa una técnica general con respecto a las inmediatamente particulares que la constituyen.

- 4 -

Análisis de lo que es una técnica

Al haber quedado definido escenario histórico-social, sus modalidades históricas fundamentales, por una parte, y su carácter dialéctico-social, por otra, es decir, después de haber definido el contorno externo de la técnica, toca en

esta ocasión el turno al conocimiento íntimo, interno, estricto de la misma. Este último punto, que es el esencial, tiene por objeto contestar a la pregunta: ¿qué es la técnica en sí, como sujeto del escenario histórico- social que hemos definido?

La primer dota especial de toda técnica está en que es ella un procedimiento, una manera práctica de haber algo en vida cultural del hombre y, más concretamente, en su mundo utilitario. Por tanto, es un procedimiento sujeto a error; cualidad que posee también cualquier otro proceso humano, cultural, histórico encaminado a conseguir prácticamente un fin ya sea una artesanía, un procedimiento artístico, un cálculo constructivo, una operación quirúrgica, etc. Esta cualidad de las técnicas es la que distingue las técnicas del hombre en la mal llamada técnica de los animales, la que no está sujeta a posible error ni a posible éxito, sino solamente a inexorable instinto.

Pero apretemos todavía más el lazo con el cual empezamos a aprehender la esencia más escondida de la técnica, diferenciando algo que, de entre lo humano, nos ha salido al encuentro, a saber: la artesanía y la técnica. Desde luego podemos afirmar esto: que artesanía y técnica son dos tipos de operación práctica de orden cultural, de naturaleza artificial, pero que la una —la artesanía— representa un grado evolutivo inferior respecto de la otra, como lo prueba el caso de la tecnificación de la vida occidental. En este fenómeno histórico nos ha sido posible observar cómo a medida que se ha ido reforzando más y más la técnica científica, el oficio del artesano se ha ido relegado a un segundo plano. De modo que la diferencia radica, desde el punto de vista de su perfectibilidad histórica, de la menor y de la mayor intensificación de un mismo pensamiento práctico. Ambos son procederes útiles o económicos pues el procedimiento de ambas acciones va incrustando un espíritu que tiende a la economía de actos, a un esquema lo más simple posible de pasos sucesivos, de manera que por principio queda reducido el virtuoso de la técnica el papel del aprendiz u hombre pre-técnico, pre-artesano. Sin embargo, la primordial diferencia está en que el artesano es un operario que trabaja por costumbre, ejercita su hacer en conocimientos ya asimilados y de los cuales

no va hacerse cuestión de lo sucesivo; en cambio, el técnico propiamente dicho, el de nuestro tiempo, cada vez que aplica sus conocimientos tiene que resolver un problema distinto del anterior, por lo que su profesión es en el fondo anti-acostumbrarse a resolver problemas, es constante renovación y comprobación de principios y procedimientos al irlos aplicando cada día a circunstancias diferentes.

Limitado en esta forma el concepto de técnica frente al de artesanía, ya podemos empezar el análisis de lo que sea una técnica. En toda técnica distinguimos dos aspectos fundamentales que mutuamente se implican, formando así la estructura interna de toda técnica existente. Estos dos ingredientes esenciales, en la realidad se ligan sucesivamente en el tiempo: el uno generando al otro, son nada menos que el tecnicismo y la ejecución. ¿Qué es pues, el tecnicismo y qué la ejecución? ¿En qué se diferencian uno y otro? ¿Cómo se ligan entre sí para formar una estructura unitaria? "El tecnicismo dice Ortega y Gasset— es sólo el método intelectual que opera en la creación técnica. Sin él no hay técnica, pero con él solo tampoco la hay". En efecto; es el tecnicismo una preparación racional en lo que se trata de ejecutar; consiste en ser tan sólo la previa intencionalidad de la técnica; es lo que precede a toda elaboración práctica que necesita un fundamento. La ejecución es, a su vez, la manera experimental y temporalmente secundaria de llevar a cabo un proyecto mental (tecnicismo) en la realidad, y que desde su nacimiento sobrevienen consecuencias en cierta medida inexactas y no provistas en el proyecto primitivo, consistentes en márgenes de diferencia entre lo exactamente ideado en su realización. A este margen es a lo que se ha llamado error, probabilidad. Corregir los pequeños errores de una ejecución; mejor dicho: prever la máxima disminución de los errores que pueden resultar en ésta, es tarea de la teoría matemática de la probabilidad. Esta teoría de los errores, cuando funciona como una profilaxis técnica, entra al pleno dominio del tecnicismo, ya que tecnisismo y prevención técnica son los mismos.

Forma la técnica la unión de estos dos fundamentales ingredientes. Por tanto, se caracteriza por la infabilidad relativa con que se realiza lo pensado,

lo proyectado, siempre y cuando se siga al pie de la letra lo ya previsto anteriormente; infabilidad genérica es, sin embargo, ésta, pues por muy afinada que esté la inteligencia del técnico para eliminar errores, siempre habrá un mayor o menor margen de discrepancia entre la idea y la realidad. Debido a esta forma de unirse el tecnicismo con la ejecución, salta a la vista una radical diferencia entre ellos: el tecnicismo es una pre-materialidad, es un proyecto de realidad ejecutiva, que, mientras permanece oculto, en el cerebro del inventor, es algo preciso y exacto, puesto que como es pensado, él existe solo ya que no tiene punto de comparación con el cual pueda ser juzgado; esto es lo que inversamente pasa con la realización técnica: por ser posterior al proyecto, por haber nacido a raíz de –I, su vida está sujeta a una minuciosa comparación con el patrón ideal, exacto, que ya existía antes.

Según su materia, son dos los tipos de técnica que existen, que son: por un lado, se pueden agrupar aquellas que llevan a cabo su trabajo de ejecución sobre el hombre, y, por otro, se pueden agrupar las que afectúan (sic) su ejecución sobre la materia física. El primer grupo o tipo comprende las técnicas del pedagogo, del legislador, del político, del médico, del líder; el segundo comprende las del ingeniero en todas sus formas, la de metalurgista, la del carpintero.

Aun cuando ambos tipos de técnica se distinguen por que ejecutan respectivamente sobre los hombres y sobre la materia física, tienen, no obstante, sus coincidencias en que ambos son útiles para los hombres; es decir en el primer caso el hombre ha sido tomado como fin, pero este fin, que en la utilidad que se obtiene del empleo de la técnica, ya no interesa en sí, ni al campo del tecnicismo ni al de la ejecución; sobre pasa ya estas esferas: pertenece al terreno más amplio que es la economía. En consecuencia, es evidente que en el segundo factor esencial en el procedimiento ejecutivo, es en lo que se separa los dos grupos antes definidos. El tecnicismo, en cuanto que es mera ideación sobre una base científica, es igual en términos generales para todos los casos de técnica, tanto para el de pedagogo como para el del ingeniero; es en suma, la normación de un pensamiento científico cualquiera. La ejecución, opuestamente al trayecto, es en términos generales diferentes en cada

caso según sea su campo correspondiente de operación el hombre o la naturaleza. Peri por debajo de esta diferencia existe, armonizando la oposición, un substrato más amplio que al fin y al cabo llega a unir los caminos por donde se dirigen los dos tipos de técnica aludidos. Este substrato común, amplio y generoso, consiste en que toda posible técnica está siempre orientada en su sitúa encima de las pequeñas diferencias. Los resultados económicos, utilitarios, obtenidos del uso perene de los procedimientos y objetos técnicos van a desembocar siempre a la vida humana.

Por el Arq. Alberto T. Arai

Jacales contra rascacielos

Excelsior, Sección "Urbe". México, D.F. Domingo, 7 capítulos desde el 27 octubre de 1957 hasta el 15 de diciembre de 1957.

Sociedad de arquitectos mexicanos
Colegio nacional de arquitectos de México
Vitalidad de la arquitectura Mexicana

Por haber considerado de alto interés para los lectores los pensamientos que sobre arquitectura mexicana ha plasmado el arquitecto Alberto T. Arai bajo el rubro de "La Vitalidad de la Arquitectura Mexicana", se publicará en esta sección de URBE, iniciado con el presente número y en forma sucesiva, parte de estas ideas sobre la arquitectura nacional.

Jacales Contra Rascacielos

Esta serie de exposiciones orales en URBE de parte de algunos de los representativos arquitectos y pintores de nuestro ambiente profesional y cultural, constituye sin duda un valioso esfuerzo de nuestra sociedad, animada ahora por el dinamismo de nuestro presidente el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, para ir formando una sólida opinión pública en cuanto a ideas arquitectónicas no especializadas, de criterio general. Esta es una labor social que seguramente redundará en el mejoramiento de la producción de la arquitectura en México,

ya que de las directrices del pensamiento dependerá la calidad de la acción. La opinión pública en este terreno no sólo se forma, no se orienta y educa únicamente con la mera difusión de las ideas de un solo maestro en la materia, por muy autorizado que éste sea, pues eso conduciría a un dogmatismo nefasto y parcial, sino por medio de la comparación serena, del cruce y de la discusión, en ocasiones de la alabanza y del insulto recíprocos entre los más diversos criterios vigentes puestos en el tapete de la lucha, de la acción estimulante y benéfica. La salud de los pueblos tanto corporal como mental, se mantiene y se acrecienta en el esfuerzo que sobrepasando los gruesos muros de la celda solitaria y soberbia, se atreve a medirse con el de sus semejantes, no sólo para probar su efectividad, sino también para aumentar su potencia con el alimento moral de la satisfacción causada por una tarea realizada con desvelo. La multiplicidad, la más amplia diversidad de las distintas direcciones ideológicas en esta como en otras materias afines, que afectan al sentido de la vida misma, al arte en su conjunto y especialmente a la obra arquitectónica, denota a todas luces un paso más dado por nuestro gremio, así como correlativamente por el público que lo sigue en sus afanes, triunfos y derrotas en el sendero que se conduce a la conquista penosa de la deseada madurez, la cual sin embargo no parece hallarse demasiado alejada de nuestras manos.

En lo que refiere exclusivamente a los arquitectos, actores y espectadores de este "simposio", de este reñido diálogo platónico, amigable por lo demás como no podría ser de otra manera tratándose de una conversación de banquete, diremos que al final cada uno de los participantes sabrá extraer de las ideas ajenas aquellas orientaciones que más le convengan a sus fines profesionales y a sus aspiraciones sociales, disfrutando así de una de las mayores ventajas de la libertad de opinión. A este respecto, podría afirmarse con toda certeza que estas animadas sesiones constituyen un verdadero seminario laico para posgraduados, en donde lo específicamente profesional no es examinado sólo por expertos sino también, en forma muy interesante y como condición ineludible, por el gran público, culto e inculto, por los especialistas de otras profesiones o por gentes que carecen de ellas. Da verdadera alegría

contemplar esta convivencia estrecha entre el profesional de la arquitectura y el público en general que, de alguna manera o de otra, tiene que ver necesariamente con los edificios que ha hecho, que hace o que hará el arquitecto. A este método fraternal de investigar la verdad, que desde el siglo V. a C., era practicado por Sócrates, maestro de Platón y de la Humanidad posterior en las calles de Atenas, sin necesidad de aulas, de apuntes y pizarrones, hoy le llamamos de mesa redonda. Pero toda mesa redonda, que es una reunión de personas identificadas intelectualmente con un solo objetivo, dispuesta por lo general alrededor de una mesa cuadrada o rectangular, no es más que la reducción sintética de aquellas interminables de los diálogos filosóficos desarrollados sin prisa y sin aglomeraciones, casi de persona a persona, por los sofistas de la Grecia clásica.

El término "mesa redonda" resulta ser aparentemente un neologismo, porque tiene su antecedente histórico, resultando ser en verdad un neoarcaísmo. Antes de desembocar a la vida moderna, la mesa redonda existió en el siglo XI de nuestra era bajo el nombre de "tabla redonda", que designaba el lugar donde se reunían con sus caballeros el demócrata rey Arturo. Lo que en realidad sucede es que el tiempo de duración de estas reuniones lo alargaba o lo encoge la historia a su antojo, y por eso podemos decir que pueden haber reuniones de mesa redonda simultáneas y sucesivas, según la prisa del momento. En estas sesiones de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos estamos practicando las de tipo sucesivo, porque para estas actividades siempre nos sobra el tiempo. Este es dinero, dicen los yanquis; en México nos conducimos empero sin decirlo, conforme a la creencia de que vale más el tiempo que el dinero.

Hacer arquitectura y hablar sobre ella

¿Qué relación puede haber entre la palabra ladrillo y la palabra con que lo nombra el albañil que lo usa en su trabajo cotidiano? ¿Es acaso perder el tiempo hablar de las piedras o de los leños, cuando ahí están las piedras y los leños como una realidad más tangible que las voces que los designan? Estas pregun-

tas se refieren al problema de la importancia que tiene lo teórico con relación a lo práctico, al papel que puede desempeñar la aplicación de los conceptos en la experiencia diaria. Para contestar a semejantes interrogaciones hay que distinguir claramente entre lo que es una cosa real, un objeto cualquiera y un sentido intangible, su significado que lo liga a la vida del hombre. En efecto; una cosa es un determinado objeto, un montón de piedras por ejemplo, que materialmente se halla descansando sobre el suelo, anunciando su inercia, su ociosa pasividad, y otra cosa muy distinta es la posible aplicación que pueda dársele a esa pila de piedras, muy otro es su valor y sentido humano, su finalidad inmediata dentro de los más amplios afanes del género humano. Es la cosa y su sentido, la materia y el espíritu de las realidades materiales, la cantidad de los objetos frente a sus cualidades. Pues bien; algo parecido a esta diferencia, mejor dicho ofreciéndose como un caso particular de ella, sucede con este acontecimiento nuestro que es hablar de la arquitectura, por un lado, y hacerla realmente por otro. Hacerla es practicarla, efectuarla en el mundo de los hechos, experimentalmente en suma; hablar de ella o disertar sobre ella, es teorizar, analizarla, es decir, referirse a su condición material indirecta e intangiblemente por medio de pensamientos alusivos expresados con palabras; esto equivale a hacer ciencia, a filosofar en último término. Por esta razón ahora decimos que este ciclo de conferencias de arquitectura no es cosa diferente a un "simposio" o banquete a la manera platónica, en donde venimos filosofando, teorizando mediante los conceptos más generales referentes a nuestro arte.

Pero qué es eso de la cosa en reposo y eso otro del sentido que la mueve hacia un interés extraño a ella, hacia una finalidad humana? Como, entidad pasiva, como masa inerte, como bulto podríamos decir, las cosas son en nuestro caso una serie de gradaciones de las calidades materiales de la obra arquitectónica, que va desde el peldaño inferior que es el material acumulado en un solar vacío hasta el edificio ya terminado, que incluye también en su seno de manera forzosa a sus habitantes, lo mismo que a los muebles que lo completan, al aire que lo llena, a los aspectos exteriores e interiores que nos atraen o repelen por sus formas artísticas e inartísticas, etc. Ésta es en pocas

palabras, la obra arquitectónica en sí, a secas, construyéndose, terminándose y funcionando al compás del ritmo del mundo que la rodea; objeto que es real y positivo, que ocupa cierto espacio por la fuerza de los hechos. Pero no sólo de pan vive el hombre; no sólo su vida se alimenta de puros hechos, de puros acontecimientos empíricos y sensoriales. También es cualidad humana, tan relevante como el actuar en el mundo exterior, el alimentarse de conceptos, teorías y opiniones vertidas en palabras que se refieren a los hechos; ideas que son capaces de enjuiciar a éstos, que los pueden mover hacia un lado o hacia otro. La teoría de la arquitectura encierra este sorprendente método mágico que puede hacer y deshacer a voluntad, construir y demoler las más sólidas edificaciones en forma virtual mediante el adecuado uso del pensamiento, de la razón científica, del análisis intelectual. Hablar sobre la arquitectura no es, sin embargo, la simple operación verbal con que se designan a los objetos, puesta al servicio de oficios y artesanajes que ayudan a levantar edificios; muy por el contrario, opinar teóricamente sobre nuestro arte es nada menos que la puntualización clara y precisa de los móviles que van a conformar debidamente a la obra arquitectónica, que van a estructurar a la materia informe según los designios de una voluntad y de un pensamiento fundado, elaborado por el arquitecto que medita, que discute las ideas. De lo cual resulta que el filosofar sobre la arquitectura es en definitiva una función racional que, a pesar de su carácter genérico y cultural, el arquitecto debe incluir ineludiblemente entre sus tareas profesionales, al lado por ejemplo de la labor material, que es la que a primera vista aparece como esencial para la buena ejecución de sus obras.

Teoría y doctrina de la arquitectura

Estas someras consideraciones nos conducen lógicamente, como es natural, hacia un tema que desde hace varios años hemos venido predicando en el terreno de la teoría de la arquitectura: la distinción entre teoría y doctrina de la arquitectura. En el año 1938, en una ponencia presentada en compañía

de los arquitectos Raúl Cacho, Enrique Guerrero y Balbino Hernández, al XVI Congreso Internacional de planificación y de la Habitación, efectuado en la ciudad de México, decíamos lo siguiente. "Precisemos primero lo que es una doctrina. Comparemos su concepto con el de una teoría. La doctrina se compone de ideas relativas a alguna cosa; en esto se identifica con la teoría. Pero, por otro lado, existe clara diferencia entre ambas. En el fondo no son, pues, una misma cosa, doctrina es el conjunto de preceptos, de principios elaborados alrededor de un hecho, de una realidad a la que hay que transformar de acuerdo con ciertos fines presupuestos. La teoría es, en cambio, la ciencia que reflexiona sobre un hecho determinado, sobre una realidad dada para descubrirle sus leyes esenciales sin modificar en nada dicha realidad. La diferencia está, entonces, en la manera de relacionarse el pensamiento con la realidad, en el diferente juego que se establece entre espíritu intelectual y el fenómeno estudiado. En el caso de la doctrina la realidad sufre una transformación cuando aquella ha cumplido plenamente su misión; transformación que debe concordar con el pensamiento director que la emprende. En el caso de la teoría la realidad queda intacta después del análisis que de ella se hace, pues representa el papel de simple incitante lógico para la investigación, cuyas consecuencias teóricas se traducen en la averiguación de la razón íntima de ser de dicha realidad. Como se ve, el pensamiento que se ajusta a una doctrina es un pensamiento práctico. No hay acción afectiva que no parta de un postulado concreto, doctrinal. Del estudio de lo real, la doctrina saca reglas y principios útiles. Y a la inversa; la clase de ideas que surgen en la investigación teorética, puramente científica, proviene ed(sic) la actitud definida por el pensamiento teórico"

Siguiendo el hilo de aquella exposición, concluíamos del siguiente modo: "Tratándose de la arquitectura puede decirse que su teoría correspondiente es la ciencia que investiga su razón lógica de ser, que busca la ley profunda y permanente debajo de su variable y circunstancial apariencia. Una doctrina de la arquitectura es cosa bien distinta. Desde luego, doctrinas de la arquitectura pueden existir muchas, tantas como circunstancias reales haya, en contraposición a la teoría de la arquitectura que es única. Si toda doctrina

está sujeta por principios a los cambios eventuales de los tiempos, será doctrina de la arquitectura aquella que esté formada por un conjunto de pensamientos prácticos o normas cuyo fin sea el de indicar la ruta más conveniente para solucionar el problema de la edificación en una época dada. Cuando, por ejemplo, en el Renacimiento se consideró que el valor de lo bello era el más estimado por todos, la arquitectura se vio obligada a partir de una doctrina congruente con el gusto vigente, o sea, de la norma encaminada a ver como más esencial, aunque no como único, el carácter artístico de la obra arquitectónica. En la época actual, en que el mundo ha aumentado grandemente de población, lo que ha planteado el formidable problema de alojamiento de las masas humanas existentes, el valor de lo útil es el que por necesidad impera. Esto ha hecho que los edificios deban apegarse lo más posible a la idea económica de la técnica que los rige".

II
Jacales Contra Rascacielos

México, D.F. domingo, 3 noviembre de 1957.

En Busca de una Doctrina Propia

El tema de esta plática no es precisamente la teoría filosófica de la arquitectura en toda su generalidad, ya que este asunto no es el punto primordial a discutir en esta circunstancia, y que por otra parte tiene que ser objeto de investigaciones más prolijas, cuidadosas y extensas que el tema ideológico que aquí vamos a abordar.

Estamos en busca de una doctrina arquitectónica propia, lo más correcta posible en cuanto a su adecuación a nuestro medio, y por eso hemos alargado un poco el preámbulo de estas consideraciones alrededor de la palabra como agente de ideas directoras de la práctica arquitectónica. Si pensar es, de acuerdo con la definición de doctrina, dirigir una acción y si, además, actuar

es obedecer órdenes de un pensamiento, entonces tenemos que hilvanar aquí una seria de ideas que puedan formar coherentemente una doctrina cuyo contenido ideológico nos puede servir de guía, de orientación y de finalidad a nuestros actos volitivos inmediatos. Y para cumplir o procurar cumplir con este propósito, que a nuestro modo de ver se nos antoja de urgente y capital interés en estos instantes, no encontramos otro camino más justo y acertado, considerándolo así en razón de su amplitud de miras, de su gran elasticidad para ser amplicado [sic[a multitud de casos nuestros y de evidente sentido humano, que el situarnos en el momento actual de la historia del mundo, de la evolución de todos los pueblos de la Tierra así como también ubicarnos de manera preferente en nuestra órbita regional, dentro de la trayectoria espacio-temporal de la historia de México. Adquirir un pensamiento claro de lo que somos, de lo que hemos sido y de lo que queremos ser, sólo creemos poderlo alcanzar mediante la estrecha compenetración, mediante la íntima fusión de nuestro pensamiento con las realidades que constituyen la fuente de toda conciencia histórico-cultural-genuina: la recíproca interacción, la superposición de hecho e ideas del mundo en general con nuestro ambiente mexicano en particular; la historia universal desembocando en el instante que vive el México de hoy, producto de esa corriente cosmopolita combinada con esa admirable tradición de recios perfiles propios, que le confieren un lugar único dentro del devenir histórico del Continente Americano, situándolo al lado de las otras grandes culturas de la Humanidad. Así es que estamos convencidos, por las razones expuestas, que es indispensable encararnos, aunque sea de manera resumida, a la descripción del panorama histórico que puede mostrarnos los principales momentos vividos por el pueblo de México, incluyendo las eventuales relaciones con el exterior correspondientes a cada etapa. Después de esto ya no será fácil extraer los temas arquitectónicos que más nos atañen.

¿Qué es la historia de México?

Fuente insustituible para alcanzar un esbozo del horizonte cultural que necesitamos tomar como base de sustentación, como línea limítrofe de referencia para localizar el hecho de nuestro círculo vital, el momento arquitectónico que estamos viviendo, es la historia general y le [sic[manera eminente nuestra historia en particular. En cuanto a lo geográfico, a lo territorial, a los espacios en donde habitan y se mueven los grupos humanos diremos que ya están implícitos en la historia, pues lo histórico no se reduce soló al acontecer temporal, a la cronología unidimensional, sino a su ensanchamiento transversal que determina el espacio social de cada época. La sucesión de épocas constituyen, podríamos decir, una trayectoria longitudinal, pero cada etapa particular de dicha línea puede presentar una multitud de puntos simultáneos, de acontecimientos que ocurren en diversos lugares en un momento dado.

Ahora bien; la historia de México a que aquí nos estamos refiriendo, puede tomarse como la historia de la República Mexicana, como la de la nación mexicana a partir de su independencia, puesto que en nuestra antigüedad, la de la época de las culturas precortesianas, no existía dicha nacionalidad, así como tampoco durante el principio de la Edad Moderna correspondiente a nuestra época colonial o novo-hispana. Este hecho político-social nos indica por sí mismo que la historia de México, según esta suposición, no debe incluir el estudio de las antiguas culturas indígenas ni de la vida comprendida entre los siglos XVI y XVIII, antecedentes del nacimiento de la nacionalidad, como ya lo hemos dicho en escritos anteriores.

Pero aquí nos encontramos con la necesidad de auscultar no la historia política de nuestro país, que abarca desde su independencia hasta nuestros días, sino la historia del pueblo mexicano, que es una modalidad distinta en tanto que abarca también a la tradición mexicana. Así nos es posible decir que la historia a que nos estamos refiriendo es aquella que habla de las experiencias y de los acontecimientos llevados a cabo por los grupos étnicos que luego llegaron a constituir el Estado mexicano, soberano e independiente.

En consecuencia, enfocamos el desarrollo histórico a partir del sujeto de los hechos, del protagonista que fue capaz de promover esta serie de sucesos. De aquí se deduce que siendo el mismo pueblo el que recorrió el camino que atraviesa las tres grandes etapas de nuestra historia, con ligeras variantes, es lógico que desde este punto de vista las mencionadas etapas tengan la misma importancia. Sin embargo, a pesar de tomar en esta ocasión este último enfoque, somos conscientes de su unilateralidad, en virtud de que la verdadera historia, la que puede reputarse como más completa y equilibrada, es la que toma en cuenta junto al sujeto de la acción a la acción misma, junto a los individuos que la han hecho, la hacen y la seguirán haciendo, las obras producto de esas acciones subjetivas. La obra hecha funciona como contrapeso objetivo y permanente respecto a la fugacidad de las generaciones sucesivas de individuos que la han elaborado.

Esta trama de ideas parecería a simple vista, analizando superficialmente las cosas, que conducen al planteo de una contradicción inzanjable. Pero sin embargo, si nos proponemos ahondar más en el asunto, descubriremos que tanto el concepto político de la historia de México, que según vimos abarcada nada más que la época de su moderno Estado independiente, como el concepto de la historia del pueblo mexicano, que permitía considerar justo al México independiente a las culturas prehispánicas y a la época colonial, como experiencias de igual categoría tenidas por un sujeto único a través del tiempo; se coordinan fácilmente anulando toda rígida oposición, si hacemos intervenir el concepto de tradición de lo que es el antecedente de una cosa. En efecto; si pensamos que tanto la etapa de la historia indígena como la etapa de la historia de la Nueva España, son las verdaderas y legítimas tradiciones del México independiente, como antecedentes que son de su formación política y cultural, entonces no habrá ninguna dificultad para unir los dos puntos de vista que parecía excluirse, porque la frontera que separa al México actual de sus precedentes pierde su rigidez y su impenetrabilidad al designarse a dichos precedentes como la tradición de la nacionalidad; y de la misma manera, paralelamente, la igualdad jerárquica que antes habíamos establecido

como válida para las tres épocas de la historia del pueblo mexicano, es posible que adquiriera un cierto relieve diferenciados al destacar al México Independiente de sus tradiciones, de sus precedentes, sin que nos veamos obligados a prescindir de la vida tradicional que propició el surgimiento de la nación actual. De manera que no debemos temer caer en alguna posición miope en esta materia, ya que los diferentes enfoques que aquí hemos traído a cuento pueden unificarse y armonizarse a la larga.

Esquema histórico de la arquitectura en méxico: la época indígena

Por ser imposible y resultar al mismo tiempo impropio de esta ocasión, por menorizar en la exposición de un ensayo inevitablemente provisional de la historia de la arquitectura en México, debemos conformarnos con un simple esquema, que si bien disminuya la vitalidad de la descripción de los hechos, en cambio tiene la ventaja de aumentar la claridad, sirviéndonos de método de estudio, de pauta para poder revivir y comprender de acuerdo con la variable erudición de cada uno de nosotros, el conjunto de recuerdos que por diversas causas permanecen adormecidos en el fondo de la memoria. Además, no nos parece que esté de sobra advirtiendo que en nuestro concepto la historia de la arquitectura en lo general, no sólo es la que se refiere a los modos de hacerla, como tampoco es exclusivamente la historia de los gustos artísticos de las épocas expresadas en ella. En relación a lo primero cabe decir que es incompleta, en cuanto que la historia de cualquier tipo de arquitectura debe reflejar por igual las maneras de hacerla, de habitarla y de disfrutarla estéticamente. La historia de los modos de hacerla, especialmente de los modos técnicos de construirla –criterio dominante en la mayoría de los tratados respectivos-, se nos antoja vista desde el nivel de nuestra época, como una interpretación defectuosa por su marcado sello positivista. Como todo el mundo sabe, el positivismo mecanicista del siglo XIX ya ha quedado rebasado con ventaja por las nuevas convicciones elaboradas en el siglo actual, que frente a la vi-

sión parcial de un pan-neutralismo, ha conseguido situar a los fenómenos naturales como un capítulo especial dentro de un ámbito [sic] más vasto en el cual la naturaleza ocupa un rango igual al de la cultura humanista. A todo este impulso integrador, característico de la filosofía contemporánea, se ha convenido en llamar historicismo.

La historia de la arquitectura de los pueblos indígenas anteriores a la conquista española, se puede resumir brevemente en los siguientes: Desde el punto de vista del procedimiento típico de construir, la arquitectura monumental de los antiguos indios era fundamentalmente una arquitectura de pavimentos, de suelos, de pisos para estar y transitar a la intemperie. Así se urbanizaron muchas extensiones de terreno natural siguiendo y aprovechando el relieve del mismo. En cuanto al punto de vista la distribución, los edificios de esta época se dividían en dos grandes grupos, en dos géneros fundamentales: los templos-pirámides y las casas-habitación. Los primeros fueron, como se sabe, basamentos constituidos por grandes troncos de pirámides superpuestos en forma escalonada, a base de entrantes sucesivos de abajo a arriba, con anchas escalinatas adosadas al frente, sobre los que se erguían pequeñas casetas sagradas que fungían como altares. Estas grandes composiciones eran en realidad verdaderos modelos geométricos, rectilíneos, del paisaje abrupto primitivo; fueron pensadas bajo la idea de que su distribución debía permitir el desarrollo de variadas coreografías de mesa, en donde los danzantes rituales y los peregrinos devotos debían permanecer al aire libre, formando sus plazas verdaderos anfiteatros cuadrangulares. Por lo que se refiere al jacal –el "xacalli" azteca-, que era la casa y el hogar del hombre del pueblo, consistía en una pequeña vivienda construida con materiales naturales que variaban según la región y que se destinaba fundamentalmente para dormir, ya que la mayor parte de la vida cotidiana de la familia indígena se realizaba a la intemperie, ya fuera en el patio de la casa o en la milpa.

Por último, desde el punto de vista de la plástica decorativa, y entendamos por tal ese aspecto artístico que es sólo una parte de la unidad arquitectónica, la que abarca también a las facetas de la construcción y la distribución

sólidamente amalgamada, las pirámides coronadas por los pequeños edículos o sanitarios, eran formas grandiosas cuya función anímica consistía en elevar la imaginación del espectador con fuerza contenida, con lentitud poderosa, sin el vértido (sic) y la velocidad espiritual como lo hacían al otro lado del Atlántico las nervaduras y las agujas de las altas catedrales góticas. El sentimiento estético-religioso despertando por estas formas aplastadas pero emergentes, inundaba la mente de las multitudes indígenas señalando antes que al cielo, la presencia de la Tierra, inculcándoles el sentido geológico y vegetal de la vida, de la madre tierra, para que aprendieran a soñar despiertas.

Como consecuencia de la colonización española en todas estas tierras, surge un sustituto del templo-pirámide, de menores dimensiones que éste: la iglesia-fortaleza al principio y luego la iglesia-convento. El templo cristiano es, desde el punto de vista constructivo, la aplicación de los materiales orientada en un sentido diametralmente opuesto a la seguida por la tradición indígena, ya que en este nuevo caso se trataba de elevar bóvedas y cúpulas, o sean amplias techumbres de piedras volando en el aire con soportes mínimos, prolongación de la tradición romana que a su vez se había originado en el cercano oriente asiático. Mientras la arquitectura prehispánica se caracterizó fundamentalmente por ser una construcción de pavimentos que debían usar las multitudes formadas por espectadores y danzantes, de edificios cuyos interior era la exterioridad misma; en la Nueva España se levantaron posteriormente sobre la destrucción de los teocalis, iglesias que tenían por misión albergar bajo techo a multitudes inmóviles, en actitud orante. Desde el punto de vista de la distribución arquitectónica, el templo colonial cuyo modelo se trajo de España, se dejó influir sin embargo por la noción de los grandes espacios descubiertos propios de la tradición urbanística india. Así surgieron las grandes plazas y los extensos atrios frente a las catedrales o a las iglesias. De esta manera los edificios de diseño importado se adaptaron al medio, adquiriendo un sello peculiar. En lo que se refiere a la decoración de los mismos, a la cara artística que presentan, vemos que partiendo de exteriores sólidos, simples y severos, se van enriqueciendo poco a poco éstos

con los movidos y recargados motivos barrocos, con una riqueza de piedra y oro sin igual, hasta el punto de llegar a crearse una modalidad muy mexicana del estilo churrigueresco español. Sin perder la majestuosidad, el alarde de malabarismo en el movimiento de las molduras y demás ornamentos, manteniéndose al mismo nivel en cuanto a la fastuosidad dieciochoesca del original, no obstante eso, supo extraer de las nuevas tierras la savia ancestral de la ciencia indígena, injertando en el corazón de la vibrante burbuja la trama geométrica de la arquitectura precortesiana. Un sutil telón de fondo se percibe en las recargadas fachadas blanquecinas y también en los misteriosos, oscuros y fantásticos retablos de oro; en el fondo estas composiciones que nos impresionan por su desbocado aunque siempre armónico desorden sensitivo, está presente, vigilante y semioculto, el transparente espíritu matemático del maya y del tolteca, pueblos de astrónomos y de cronologistas. Al lado de estas suntuosas iglesias se colocan durante el siglo XVIII los magníficos palacios abarrocados, expresiones civiles o paganas de la pompa nobiliaria del momento; palacios que hicieron forjar en la mente del viajero observador Von Humboldt el sobrenombre que ha hecho famosa en los últimos tiempos a la ciudad de México. En el momento del crepúsculo de la dominación colonial en la Nueva España, aparece juntamente con la difusión de las ideas libertarias consecuencia de la Revolución Francesa, la reacción artística que acabó con el formalismo excesivo, con el plasticismo claroscurista del estilo barroco, que fue lo neoclásico. Este nuevo reajuste se prolongaría más tarde en una gran parte del siglo siguiente.

III
Jacales contra rascacielos

México, D.F. Domingo, 10 noviembre de 1957.

Coincidiendo con el acontecimiento de la Independencia nacional se apodera de los edificios tanto públicos como privados, pero especialmente en los primeros de carácter civil, el estilo neoclásico. Esta renovación retrospectiva, cuyo

órgano de difusión, en todas las grandes ciudades del mundo era la Academia, se caracteriza, como es bien sabido, por una severidad monumental acompañada de una pequeña dosis de amabilidad; al ser adaptada al medio, como por ejemplo con Tresguerras en el Bajío, el estilo se vuelve más frágil y gracioso, de filigrana de azúcar, femenino y delicado; en suma, ligeramente abarrocado. Esta corriente duró en México hasta después de la Reforma, a fines del siglo XIX, en que se entroniza Porfirio Díaz. A partir aproximadamente de este momento, fue cuando empezó el uso desmedido de las formas clásicas, ocasionando un nuevo estilo neoclásico falsificado razón por la cual conviene llamar a esta tendencia decadentista neoacadémica; culminó en Europa en la famosa Exposición Internacional de París del año 1890. Academismo es sinónimo de neoclasicismo, o sea, que es un clasismo reformado y sincero; neoacademismo es la degeneración de la Academia, es decir, es un academismo desvitalizado, estereotipado por el uso forzado de recetas rígidas, resultando las obras siempre potizas. Al mismo tiempo aparecieron también, con algún retraso, ciertas modalidades menos dominantes como fue el estilo que podemos denominar exotismo orientalista, representado por el quiosco de la Alameda de Santa María, de esta capital, así como el llamado "art nouveau", representado por el marmóreo Palacio de Bellas Artes. Estas tendencias propensas a lo escenográfico dominaron duramente todo el porfirismo, declinado hasta después del triunfo de la Revolución Maderista de 1910.

La época contemporánea: primera mitad del siglo XX

Siguió después la época de las primeras consecuencias de nuestra Revolución, que comienza a partir de la Constitución Política de 1917, causando dos movimientos fundamentales surgidos con motivo del auge del cosmopolitismo técnico, del internacionalismo de la primera posguerra mundial, y de la necesaria consolidación posrevolucionaria de la nacionalidad. Estos dos movimientos estuvieron inspirados más bien en un afán de investigación pragmática, experimental, de provisionales aplicaciones inmediatas que en

un firme deseo de conquistar grandes logros. Uno fue aquel que se propuso estudiar las manifestaciones arquitectónicas ajenas, dominantes a la sazón en las principales ciudades de la Tierra, que se subdividió en segunda en dos movimientos secundarios o derivados: el modernismo, que dio cuenta de las formas nuevas que aparecían en una Europa que empezaba a rehabilitarse rápidamente después de la primera guerra mundial, dejándose influir parejamente por los espectaculares rascacielos norteamericanos, como puede verse en los altos edificios de las avenidas Juárez y San Juan de Letrán de estas ciudad; y el funcionalismo por otro lado, como influencia más benéfica que la anterior, que predicaba la necesidad de ajustar el contenido de los programas arquitectónicos a nuestra realidad particular, adhiriéndose a un tiempo a la reacción contra el neoacademismo que declinaba en Europa, imprimiendo a sus edificios una desnudez y una uniformidad ejemplares en esos momentos de lucha. La primera de estas submodalidades vino a enriquecerse en el último decenio de la primera mitad de nuestro siglo, con una manifestación afrancesada pero modernista, que cautivó a todas las gentes distinguidas de la sociedad capitalina.

En cuanto al otro movimiento general que se desarrolló paralelamente al que se había propuesto asimilar lo bueno del extranjero, fue aquel que comenzó a estudiar las valiosas manifestaciones arquitectónicas de México, olvidadas con frecuencia por pertenecer a un pasado dormido o por hallarse en la lejanía de la provincia, y que hoy muy justificadamente podemos llamar estilo nacionalista. Este se subdividió bien pronto en tres tendencias secundarias o derivadas: el nacionalismo indigenista, que trabajó con motivos calcados de los antiguos estilos maya y tolteca; el nacionalismo colonialista o novohispano, que se inspiró en las fachadas y patios de la época de la denominación española, aprovechando el uso de materiales locales como el tezontle, la chiluca, el azulejo y el chapeo poblano de ladrillo plano; y por último, el nacionalismo provinciano, que trajo a la capital del país las formas y expresiones de los ranchos. Esta última derivación se puede dividir a su vez en dos ramas; la del estilo inspirado en el que se conoce con el nombre de

misión o californiano remozando, y la rama de aquel estilo tan peculiar y difícil de clasificar por ser mixto, que unía el confort moderno de una recargada ornamentación de motivos provincianos de todos los tipos, como puede observarse en gran parte de residencias que inauguraron la colonia Hipódromo del Distrito Federal.

La época contemporánea: comienzo de la segunda mitad del siglo XX

Una vez que hubo transcurrido la múltiple experiencia arquitectónica de la primera mitad de este siglo, y de la que hemos anotado dos corrientes paralelas fundamentales, la extranjerista y la nacionalista, que provocaron en total la derivación de siete ramas secundarias; al final de esos cincuenta movidos años, faltando apenas unos diez para llegar a medio siglo XX, ya se habían ido abandonando varias de las tendencias anteriores, subsistiendo, sin embargo, solamente dos que alcanzarían a cruzar el límite mediador interpuesto entre dos mitades en que hemos dividido a nuestra centuria. Una de estas dos corrientes fue la funcionalista ya evolucionada, practicada especialmente por muy buenos profesionales de la arquitectura, desarrollada ya no con el carácter estrictamente utilitarista de la modalidad anterior, sino con miras a embellecer los exteriores con formas próximas al arte abstracto, derivadas de un espíritu deshumanizado que aparte y al lado de la eficiencia quiso jugar con las formas aéreas y transparentes del espacio geométrico. La otra corriente que sobrevivió pasando la línea divisoria del medio siglo, pero ejemplificada con obras de mucho menor calidad que las de la anterior –proyectos y realizaciones en su mayoría de constructores empíricos carentes de la necesaria formación profesional—es aquella que nos ha venido dejando una arquitectura inspirada en el estilo de las viejas misiones de California, procurando adaptar los localismos a las comodidades modernas, y que ha quedado más bien retratada en muchas grandes y lujosas residencias burguesas. Así empieza la segunda mitad del siglo: por una parte, el arte abstracto originado cincuenta

años antes en la pintura y escultura cubistas europeas, inventada después de la primera guerra europea, influyendo persistentemente aunque con cierto retardo sobre nuestra arquitectura de origen funcional, cuyas formas posteriormente fueron buscadas para la impresión de la más pura geometría de cristal; y por otra parte conviviendo con ese purismo, está su contrarréplica, el moderno estilo colonial californiano, el estilo que popularmente calificaríamos de "pocho" y que ha sido bautizado por nuestros "primos" con el lindo nombre de "ranch style".

La dualidad anterior, el dilema establecido por estas dos modernas supervivencias planteó el problema de lo profesional, seguidor de la línea funcionalista como polo opuesto a lo profano seguidor de la línea provinciana. El especialismo técnico se colocaba frente a la opinión vulgar del público. Esta interesante disyuntiva parece ser la raíz de lo que en materia artística estamos viviendo en la arquitectura. Efectivamente; el primer intento de superar esta pugna, sin mezquindades, con una liberalidad digna de encomio, afocando el trabajo desde un plano de noble altura, es la gran obra de reciente construcción realizada en el Pedregal: la ciudad Universitaria de México. Esta obra tan representativa por varios conceptos, puede ser calificada sin temor a equivocarse como la obra por excelencia del medio siglo en nuestro país y quizás den muchos de nuestro Continente Justifica (sic) esto el hecho de que allí un numeroso grupo de nuestros mejores arquitectos. Asesorados por equipos de especialistas en otras ramas del saber –ingenieros, médicos, abogados, economistas, financieros, matemáticos, filósofos, pedagogos, deportistas y muchos otros-secundados por prestigiadas empresas contratistas, seguidos de un verdadero enjambre de operaciones de todas las clases, se propusieron unificar las dos corrientes predecesoras ya citadas, depurándolas y extrayéndoles la esencia más pura que latía en ellas, extirpando toda torpeza por la ignorancia y la improvisación que pudiera estorbar esta necesaria función. Es verdad que allí pueden observarse, o más bien reconocerse, las dos antiguas corrientes que existieron primitivamente separadas y en pugna: la europeísta cosmopolita y la nacionalista o localista. Sólo que aquí

aparecen ambas completamente transformadas, depuradas, simbolizando el esfuerzo de todos los mexicanos, expertos y profanos, para conseguir pese a la libertad de opinión, la unidad nacional. El cosmopolitano arquitectónico se halla nacionalizado, tanto como el nacionalismo se encuentra sinceramente internacionalizado. Lo que siga de esta magna experiencia les corresponde a las nuevas generaciones. El futuro es un enigma, pero no tan oscuro como podría imaginarse. Es muy probable que siga uno de estos dos caminos: o se intensifica la lucha entre "abstraccionismo" y el "realismo", utilizando aquí los términos del arquipintor y polemista Juan O'Gorman; o bien, de este crisol de recios intentos integradores y diferenciados, puede salir el día de mañana, temprano o tarde, una sola corriente, una única, homogénea y armoniosa tendencia representativa de la opinión unánime. La variedad dentro de la unidad estará garantizada o por la profusión de experiencias antitéticas tenidas anteriormente. Si se lograse la unificación, tardaría en cristalizar, como es lento todo proceso que conduce a algo verdaderamente perdurable. Ese ideal nos podrá enseñar que lo cosmopolita debe estar amalgamado y casi confundido en lo regional, porque el hombre de todos los tiempos y de todos los lugares siempre ha pertenecido al género humano al mismo tiempo que ha sido un individuo inconfundible.

Interrogando al pasado desde el presente

Contemplando a vuelo de pájaro el panorama de la historia de nuestra arquitectura, réstanos ahora completar esta visión esquemática con un comentario, con alguna interpretación. Debemos extraer del pasado la lección provechosa que debe ayudarnos a iluminar el camino del provenir; reforzar nuestras filas en la lucha por constituir una nueva arquitectura regional mexicana. Las cosas, hemos dicho, de nada sirven por sí solas, por importantes que sean, si no extraemos de ellas el sentido dinámico que las pueda ligar a la corriente de nuestros intereses actuales, que navegan hacia ideales de superación. Así pues, debemos procurar aunque sea superficialmente una

interpretación contemporánea del pasado remoto e inmediato, que implique, desde luego, una lúcida conciencia del momento que vive el mundo y de las variantes locales que nos han tocado como escenario para viviré en México. Pues bien; ¿qué principios orientadores, qué normas de acción prácticas podemos desentrañar de nuestras experiencias pasadas, que han quedado empresas con elocuencia muda en los monumentos de nuestro glorioso pasado? ¿Qué utilidad nos puede aportar no solo en el terreno de lo económico, al cual se suele constreñir el término de lo utilitario, sino también en todos en los que debate la inquietud del hombre, ese prodigioso pasado arquitectónico que ha sido capaz de escribir un capítulo dedicado a nuestro país en el libro de recuerdos de las grandes culturas de la historia? ¿Qué nuevos caminos dejan libres las experiencias anteriores una vez que han sido asimiladas éstas y proyectadas sus sombras hacia el futuro?

Con toda sencillez procuraremos dar respuesta a las preguntas formuladas, que a nuestro modo de ver son de capital importancia no tanto desde el punto de vista técnico de nuestra propia especialidad, como desde el ángulo que ansía establecer al respecto un criterio general, el cual también atañe querramos o no al arquitecto de nuestro tiempo. Tenemos que aceptar como dados los imperativos sociales que nos rigen; el arquitecto cumple con su misión profesional en la medida que es uno de los muchos intérpretes particulares de los problemas genéricos que incumben al hombre medio, al individuo que posee la cultura general de su época y también a los que no la poseen pero que deben poseerla, a la sociedad en donde vive y a la que sirve. Este panorama nos revela en sus líneas maestras que ha habido dos grandes fuerzas que han venido conformando la vida del pueblo mexicano: el impulso popular y el impulso culto. Una es la inclinación a fijar, a consolidar y a perpetuar, y otra es la inclinación a mover, a renovar y a crear. La primera es una realidad histórica que se apoya en la tierra formando el cimiento de toda elevación; organismo similar a la raíz de la planta que se afianza cada vez más en su base para subir más y más. La segunda es una realidad histórica que se impone de arriba abajo; sujeta al pensamiento que anida en lo alto, quiere

regir a la realidad inferior de los hechos conforme a su ley- La tendencia instintiva, vital y telúrica está encarnada en el pueblo, en la masa anónima del pueblo medio; en cambio la que gira por los espacios siderales, de refinada órbita y de mentalidad algo encarecida, esta encarnada en las minorías sociales, en aquellos escasos cerebros que promueven el progreso sin que puedan, no obstante, realizarlo por sí mismos, sin la colaboración de las mayorías

IV.
Jacales contra rascacielos

México, D.F. Domingo, 17 noviembre de 1957.

La historia de nuestra arquitectura tomada desde los tiempo más remotos hasta nuestros días –implicando por supuesto en cada etapa de su desarrollo importantes conexiones con la historia de la arquitectura mundial—nos enseña, nos revela de pronto el siguiente hecho decisivo: el sentido dinámico progresivo del arte culto en general, en especial de la arquitectura erigida en las grandes ciudades del país, que son bien pocas por cierto, y el sentido estático y conservador, refractario a las innovaciones, propio de las pequeñas ciudades, de los pueblos y de los minúsculos pero numerosos núcleos rurales. Es decir, que la provincia mexicana en su vida semiurbana y rural no ha sufrido casi ningún adelanto en su estructura básica en lo social, en lo económico, en lo cultural y en lo artístico, permaneciendo frecuentemente al margen de todo impulso creador, en contraste con el pequeño núcleo de individuos de mentalidad urbana que están planeando un mejor porvenir para su patria. Estas diferencias se palpan en nuestro país y subsisten a pesar de los incansables y nobles esfuerzo que realiza el Estado. Hay un fenómeno que no puede pasar desapercibido a nadie y que comprueba esta situación, como es la alarmante concentración urbana de nuestros campesinos en cuanto se les presenta la primera oportunidad de hacerse obreros fabriles o empleados. Es un error creer que el adelanto de la época y de la sociedad está en que todos, absolutamente todos los individuos tienen que seguir, por más efecto de una

imitación más o menos superficial o profunda, las normas que mueven el vertiginoso ritmo urbano, incitante y nervioso. El progreso debe ser entendido en nuestro concepto no sólo como aplicable exclusivamente a la sociedad citadina, a los núcleos urbanos cosmopolitas, sino también y sin perder su carácter propio y peculiar, a las aldeas del campo, a la vida rural.

Creer que el desarrollo de perpetua variabilidad, arrollador e ascendente sólo es posible en el mundo de las ciudades, es un grave error de política social, ya que el mundo rural también tiene derecho a satisfacer sus anhelos de mejoramiento material y espiritual sin desvirtuar su atmósfera, sin falsificar el clima moral que le es propio. El disparate mayor de nuestra época cometido en el mundo entero, está en el supuesto, que se tiene por bien sentado, de que el progreso del campesino se puede medir en razón de su grado de conversión hacia las normas que rigen a la gran urbe, según la dosis de obrerismo o de burocracia que haya asimilado. El medio rural, como lo demuestra la historia de muchos pueblos, puede tener su propio desarrollo, distinto como modalidad al que ofrece el mundo urbano. En suma: nosotros proclamamos la necesidad de estudiar un programa, no sólo de orden político y económico, sino del desenvolvimiento integral de las fuerzas latentes de nuestro medio rural, que concuerde expresamente con la idiosincrasia del campesino, con su medio ambiente, con sus aspiraciones agrícolas y ganaderas, con su instinto que lo afianza a las supervivencias tradicionales. Este es, según nuestro punto de vista, el único medio, la verdadera solución al problema de la reconcentración de los habitantes dispersos en una región en aglomeraciones urbanas, que va trayendo la paulatina despoblación de los campos. Cuando el campesino tenga un verdadero plan para lograr su bienestar futuro, cuando tenga un programa integral para mejorar su vida en el que lo nuevo siempre se inserte en el último cabo suelto del pasado, y que sea suficientemente atractivo para que no se deje distraer por el dinamismo del cosmopolitismo contemporáneo, entonces se habrá alcanzado una doble solución al problema demográfico, que será aplicable tanto al campo como a la ciudad, logrando mantener con él el equilibrio de estos dos importantes sectores sociales.

La falsedad de la superioridad de la ciudad sobre el campo

La casa de la ciudad ha evolucionado, unos creen que mejorándose –lo que es otro problema que debemos dejar para otra ocasión-, yendo de la casa de jardín a la casa de patio y de ésta ala casa de departamentos. El jacal campesino, la casa del hombre de campo por lo contrario, ha permanecido idéntica desde la época prehistórica hasta nuestros días. ¿Qué acaso la choza del indio tarahumara y la "champa" del lacandón no son obras arquitectónicas producto de la habilidad del hombre como tales susceptibles de ser mejorada? ¿Qué el campesino perdido en su milpa o atareado en el monte cuidando su ganado, no es humano y, como tal, no tiene derecho a una vida mejor? Está bien que se siga cumpliendo en todos los países el ideal obrerista, pero urge poner en marcha al menos en nuestro medio un programa regionalista de acción, que sirva de norma a la labor de mejoramiento de la vida campesina. La causa profunda sociológicamente hablando, que ha originado el equívoco de haber tomado como verdad inconcusa y rotunda, como dogma inapelable, el hecho de que la gran ciudad es la única entidad capaz de portar el estandarte o la antorcha del progreso humano, se debe a haber confundido dos cualidades, dos polaridades de la vida colectiva como si fuesen una sola, tergiversando unas funciones con otras.

Procuraremos explicarnos. Toda sociedad como hemos dicho hace un momento, consta de dos impulsos que convienen interrelacionándose entre sí para efectuar un trabajo en colaboración. Estas fuerzas son la representada por el grupo de los hombres dirigentes, generalmente en menor número, y la representada por el grupo de los individuos dirigidos, en mayor número casi siempre. El grupo director tiene por misión constituirse en el ejemplo a seguir por sus semejantes, que debe ser imitado en gracia a que es el portaestandarte de las innovaciones; minoría que carga sobre sus hombros la responsabilidad de auscultar el futuro, de acercarse a él aventurándose muchas veces con riesgo de su vida y de su prestigio, desligándose de toda traba que pueda impedirle lanzarse libremente a la búsqueda de algo que tal vez es

imposible, pero que a base de renovados intentos puede aparecer y convertirse en un objeto al alcance de su mano.

El signo característico de esta función es el experimento, el ensayo constante, el intento incansable, en suma; la aventura. Por otra parte, existe el grupo mayoritario en estrecho contacto con la minoría descrita: es aquel que, si bien es más pasivo que ésta, sin embargo, también ofrece dentro de su estatismo un ejemplo útil para la vida, como es la práctica de la conservación de la riqueza heredada, la perpetuación de un lento proceso de decantación de innúmeras experiencias anteriores, de seculares triunfos fracasos.

Tanto la función activa, como la pasiva, son actos necesarios para la colectividad, y por eso se conectan y vinculan con el consentimiento mutuo de los grupos que las ejercen. Ahora bien; existe en la vida social, otro par de funciones parecido al descrito, pero, que debe considerarse separado de él y que es el que suele confundirse con el anterior. En todas las regiones de la Tierra sean éstas continentes, naciones, provincias o municipalidades existen dos impulsos opuestos que se complementan recíprocamente. Uno es la función que desempeña toda ciudad y otro es la que desempeña el campo. Así se presenta la ciudad frente al campo. Especialmente la gran ciudad, que es un núcleo intensamente poblado, tiene por objeto transformar como una gran fábrica, los artículos extraídos de la naturaleza, ofreciéndonos productos que están impregnados y saturados de intelectualismo, sea éste mercantilista o del más alto valor moral. El campo o mundo rural es, en cambio, la fuente natural de la vida humana; es la antigüedad contemporánea, el arcaísmo moderno. De ahí que el folklore se sienta como pez en el agua en el medio rural. Lo popular se finca, principalmente, en el campo, y por eso es expresión acusada de lo tradicional, de lo superviviente.

Resumiendo estos conceptos, tenemos a la vista dos interrelaciones, dos polaridades: la relación dirigente-dirigido y la relación ciudad-campo. De un lado está la función social de dar el ejemplo normativo junto con la función de obedecerlo cuando éste es bueno; de otro, vemos el órgano de la depuración de lo nativo, que es la ciudad, al lado de la fuente abastecedora de las sustancias

silvestres que es el campo. Pues bien; lo que hemos entendido hasta aquí como dos cosas diferentes, resulta que para muchos están confundidas en una sola, observándose que la tarea de mandar y obedecer es tomada en vez de la de elaborar los productos naturales y recoger éstos en estado silvestre, al definir las funciones propias de la ciudad y del campo. De modo que se atribuye rígidamente la urbe el papel de dirigente único y al campo el de dirigido forzoso; papeles que se consideran implícitos en las funciones respectivas de manufacturar y de extraer, propias de estas dos entidades. Como se ve, en esta creencia se está cometiendo una grave injusticia con el campo, al negársele de cuajo toda iniciativa directiva aún dentro de sus propios quehaceres. Nos parece que la distinción expuesta más arriba por nosotros, concede a cada entidad su verdadera función.

Hay que procurar el equilibrio urbano-rural

Si analizamos con cuidado como creemos haberlo hecho, el origen de la confusión de estos derechos y obligaciones con la naturaleza de los trabajos que corresponden a la ciudad y al campo, veremos en resumen de cuentas que se están tomando las funciones jerárquicas por las especialidades en el trabajo. Resultando de ello que el campo es el que injustamente tiene que padecer los abusos de la ciudad. Según este errado criterio, la ciudad es un todo homogéneo formado por puras mentes creadoras, por puros dirigentes, por puros genios; fundamento del habitual sentimiento de superioridad de los capitalinos frente a los provincianos. Así mismo, de acuerdo con este ciego concepto, el campo también es una masa compacta formada por esclavos condenados a sufrir su situación eternamente; de ahí el complejo de inferioridad del "payo" ante el metropolitano. Confiamos que a la larga verdad sobre esto se impondrá y podamos vernos libres de este nefasto prejuicio que se cierne sobre la gente por inercia mental. Cuando todo se aclare quedará la urbe considerada no como una realidad apretada e invisible, sino con su variado contenido, con toda si riqueza interior, con los matices que en realidad existen en ella. De igual modo

se divulgará en la opinión común la idea de que el campo no es un pedazo de mundo encerrado en un círculo vicioso, como si fuera una substancia simple y monótona, sino con variedad interna, con sus intrínsecos vericuetos.

A la luz de esta verdad será fácil percatarse de que lo mismo puede haber gente con iniciativa, inventores y creadores de nuevas modalidades de la vida y de nuevos medios para satisfacerla, tanto en la ciudad como en el campo; así como de modo parecido se impondrá el hecho de que también es posible que existan hombres seguidores de los dirigentes, hombres miméticos que ven contagiarse a su mente y a sus hábitos con la conducta de otros individuos de mayor personalidad, dentro del perímetro de la urbes. Afortunadamente la observación atenta de la realidad en uno y otro sentido, desvanece la equivocación. Una vez puestas en igualdad de circunstancias las funciones jerárquicas sociales, a pesar de que conservan ambas sus distintas funciones de trabajo, podrá establecerse como un principio necesario de justicia social el equilibrio que debe mediar entre el mundo urbano y el mundo rural. Las oportunidades de desarrollo motivadas por la aceptación de la existencia pareja de directivos de toda especie tanto en el campo como en la ciudad, facilitará el nacimiento de una nueva civilización que por su sentido de equilibrio será más respetuosa de la vida campesina que la actual. Para quien tiene el oído despierto, capaz de captar con cierta anticipación los latidos de los tiempos venideros en el mundo de hoy, es posible que sea una verdad incontrovertible el que cada día que pase aumentará la masa urbana dirigida, al compás de que se vayan incrementando paralelamente los valores provincianos de primera línea. La ciudad como el campo deben ser dos realidades complementarias de igual jerarquía creadora, poseedoras del mismo rango en cuanto a sus funciones orientadoras propias, ya que si bien sus respectivas funciones tendrán que redundar al final en beneficio de ambos, en lo particular sabrán infundir un carácter propio e inconfundible a cada uno de sus respectivos ambientes.

V.
Jacales contra rascacielos

México, D.F. Domingo, 24 noviembre de 1957.

México es un país que ha venido teniendo un desarrollo vital hasta cierto punto retrasado, a causa de la juventud de su vida política moderna, a pesar de que en cuanto a su tradición histórica puede competir con cualquiera de las naciones más desarrolladas de la antigüedad. Pese a esta desventaja, se destaca una circunstancia favorable: el hecho de caminar retrasado con relación a otros, permite ir observando con anticipación, a través de las experiencias ajenas, los obstáculos que posiblemente se le vayan a presentar próximamente. Esto permite realizar en condiciones inmejorables el postulado positivista de Compte (sic): "ver para prever; prever para obrar". En los países considerados como del más alto grado de civilización impera el signo de lo urbano, a tal punto que la existencia de las más grandes y adelantadas urbes corresponden a las naciones más poderosas económicas, política y militarmente. Hoy domina al mundo el imperio de la gran ciudad. Hasta el campo de estas fuertes naciones está urbanizado, habiendo quedado convertido en una fábrica más, puesta al servicio del consumo. El inconveniente que tiene este hecho, que por lo demás no deja de tener el valor de una gran experiencia social, consiste en que obliga y hasta se forza a todo el mundo a vivir de manera igual; se estandarizan los géneros de vida en todos los lugares de la Tierra, el resultado es: monotonía, aburrimiento y tedio crónico entre los hombres.

Cosa grave, porque el tedio es un microbio más peligroso que las mismas bacterias que minan a los organismos: no hay peor enemigo que el enemigo que el interno (sic), y entre los que pueden clasificarse dentro de este tipo, el que ataca los nervios y a la psique es el más nefasto.

Ahora bien: los países como el nuestro que no han llegado a instituir una sociedad superurbana en la que la confortable satisfacción de las necesidades biológicas está en razón inversa de la satisfacción de las más elementales necesidades psicológicas, están todavía a tiempo de evitar la serie de inconvenientes

que provoca esta unilateral y manca manera de vivir. Hay que frenar el desmedido y petulante avance expansionista del espíritu urbano cosmopolita, mediante el fomento, el enaltecimiento y la dignificación del alma rural; no porque lo urbano deba ser extinguido, sino situado dentro de sus límites. Esta precaución permitirá desarrollar a las culturas rurales de todas partes con entera libertad, dentro de sus mismos cauces. Un sano equilibrio en este sentido parece ser lo más indicado para México y aún para países más desarrollados, que por su irrefrenable desequilibrio están padeciendo graves crisis. De esto resulta que el agrarismo es una terapéutica eficaz para combatir socialmente el desmesurado abultamiento del urbanismo, para regular lo que médicos llamarían urbanitis.

Regresar a la naturaleza, pero no de una manera sentimental y romántica para satisfacer un capricho "snob" e intrascendente, sino conforme a un plan de estudio, de meditación seria encaminada a tomar decisiones que puedan llegar a remover gran parte de los cimientos de la vida colectiva para su real mejoramiento. El agrarismo no es otra cosa que la doctrina que realiza la repartición de la tierra para que el campesino se sustente a si mismo trabajando su propia fracción; es un camino que supera al latifundismo porque está respetando más a la dignidad humana que como lo hacía éste, pues lejos de estancarse en el servilismo se alza con la bandera de la autodeterminación moral para las masas oprimidas. Ahora bien; es posible pensar también en una especie de agrarismo que rebasando los problemas del trabajo del campo, que desbordándose fuera de la cuenca de lo económico, pero tomando en cuenta también a este factor esencial, procure por los medios de la vía estatal desenvolver el reprimido fondo de la vida cotidiana del campesino enriqueciéndola e imprimiéndole una meta de perfección, paralela claro está a su progreso social y económico; un agrarismo de tal naturaleza que hiciera surgir plenamente el espíritu rústico hasta formar verdaderas culturas rurales de alto nivel, integrales, compuestas socialmente no sólo de grupos gregarios sino de dirigentes destacados en su propio medio, que sean capaces de ofrecer a sus coterráneos iniciativas en la técnica del trabajo, en las costumbres, en la literatura, en las artes plásticas y en la filosofía rurales.

Así, como un capítulo especial de este conjunto de actividades, se desarrollaría una nueva arquitectura rural, una nueva arquitectura agraria, que tendría por mira imprimir nuevas formas útiles y bellas a los poblados del campo, a los muebles familiares, que no serían impuestos desde afuera, sino edificadas desde dentro, crecidas de raíz en el propio suelo regional. La exploración de nuevos materiales de construcción de cada lugar; el estudio de procedimientos de uso más práctico en la construcción; el análisis de las nuevas necesidades de habitación, la revisión y el reestructuramiento de los programas de necesidades arquitectónicos existentes; el control de las innovaciones provenientes del exterior, de las urbes o de otros medios rurales, para ser o no aceptadas entre los futuros hábitos de la vida tradicional; la experimentación de nuevas distribuciones en los edificios públicos y privados; la planeación de nuevas instalaciones y equipos adecuados a los hábitos del medio; el ensayo de instalación de nuevas fábricas regionales que produzcan diversos artículos encaminados a mejorar la habitación campesina; en fin, estos y otros muchos temas serían motivo de una política agraria integral orientada en este caso hacia el fomento de la edificación rural, hacia el estímulo de toda sana renovación arquitectónica que no quebrante lo bueno que ha venido conservando la tradición regional, que no sólo debe ser enjuiciada por sus beneficios materiales sino también por su sello propio, que da carácter y personalidad colectiva a los grupos indígenas, los que también requieren un fortalecimiento moral. Un día, a propósito de este tema, nos dijo el maestro Diego Rivera que lo que el mexicano necesitaba era aumentar la seguridad en sí mismo, la firmeza intelectual en su propia potencialidad. Si esto es verdad, con mayor razón deberá fortalecerse por su propio esfuerzo, dirigido por el Estado, el espíritu del indio campesino mediante una cultura adecuada, mediante el desenvolvimiento paulatino de sus propias bases culturales primigenias. Esta sería poco más o menos la aplicación arquitectónica del agrarismo, iniciado éste en la Revolución de 1910 en su primer aspecto básico: el económico.

El jacal y sus valores latentes

¿Cuál es la verdadera realidad arquitectónica mexicana sobre la cual habrá de operar el agrarismo revolucionario integral que proclamamos? Nos bastará un ejemplo para representar el problema del bajo nivel de vivienda campesina, pero que sin embargo de eso esconde en sus raíces recónditas muchos valores latentes que podrían elevarse en un movimiento colectivo de reconstrucción. ¿Qué es un jacal? ¿Cómo está construido? ¿De qué consta más o menos? El jacal de nuestro indio campesino es su abrigo grande, es su "cotón" familiar. Habitación que subsiste en nuestra época como vigorosa supervivencia de la más añeja tradición popular.

Es una floración de la tierra, del mismo modo como lo son la infinidad de tipos de casas rurales de todas las comarcas del mundo. Esta pequeña habitación representa desde el punto de vista de su construcción, la perpetuación de un invento prehistórico como es el haberse ideado la edificación dualista que reúne a la estructura soportante con su cobertura posterior, formada por muros y techos adecuados para servir a la distribución. El armazón apoyado en unos cuantos troncos enterrados en el suelo, se eleva a través de ingenios entecruzamientos (sic) de otros troncos y varas, unidos por amarres hechos de lianas vegetales resistentes, para desempeñar el papel de opositor mecánico contra vendavales y lluvias copiosas, en suma: de estabilizador. Los recubrimientos de esta estructura, los rellenos y otros aditamentos como son los muros y la cubierta, pueden ser en consecuencia relativamente frágiles si se quiere, pues su papel es el de meros ocultadores visuales o de simples defensores de las diarias inclemencias del medio. Ahora, por lo que se refiere a la función distributiva de este tipo de vivienda, ya hemos dicho que propiamente el jacal del campo no es el todo de la habitación, sino solamente una de sus partes: el conjunto de ella esta circunscrito al patio, al corral o a la huerta; sobre un aplana superficie se levantan, aquí y allá, los pequeños conos de las techumbres de palma. Claro está que un jacal aislado también es en muchas ocasiones una vivienda completa: es la cédula unitaria y original que con el

tiempo y según el desarrollo de las necesidades familiares futuras, puede crecer y multiplicarse. Quien haya convivido con nuestros campesinos en su medio, habrá podido observar que el tipo de habitación de que hablamos no está destinado al uno de una sola familia, sino que es una verdadera casa multifamiliar. Sociológicamente no puede establecerse con precisión el límite entre una y otra familia campesina; esta separación es más bien gradual, es escalonada; una familia puede absorber a una serie de subfamilias. De ahí que la elasticidad en cuanto al futuro crecimiento de una familia indígena campesina, sea mucho mayor que el proceso semejante que pueda observarse en una familia de la clase media que resida en la ciudad. Este fenómeno genético-social motiva una de las más interesantes diferencias que pueden establecerse entre el jacal campesino y la vivienda urbana perteneciente a un patio de vecindad.

No obstante su primitivismo, nuestro jacal también posee sus valores plásticos. Sería absurdo juzgar, desde el punto de vista estético, a estas chozas rudimentarias comparándolas con las tersas superficies de los grandes cristales de los aparadores que ornan las fachadas de los modernos edificios, comerciales de las grandes urbes. La belleza de un objeto tiene que emanar no sólo de las relaciones sensibles que puedan establecerse entre las partes que lo constituyen, sino también de las conexiones que se establecen entre el mismo objeto y el ámbito en donde él está contenido. Este principio estético si es importante para juzgar las obras de arte, del arte de la ciudad, resulta ser de mucha mayor importancia para la apreciación de los productos del arte popular, cuyo medio original es el campo, el paisaje. Las obras de arte creadas por las culturas rurales, que son por lo mismo populares y tradicionales, tienen una potencia de resonancia ambiental tan dilatada como extenso es el horizonte geográfico que las circunda. A esta fugacidad atmosférica que caracteriza en especial a la arquitectura y a la vestimenta populares, hay que añadir la cualidad de concentración histórica, el rasgo de expresión de infinitud que se halla resumido en su propio carácter anónimo, decantación paulatina de millares de afanes controvertidos a lo largo de las generaciones. En este aspecto, las obras de arte populares también tienen una inmensa resonancia en el tiem-

po, equiparable sin duda a lo que hemos descrito que realizan en el espacio. Así, un modesto jacal, insignificante choza levantada con troncos y lianas, con lodo y bajareque, con carrizos y hoja de palma trenzada, es capaz de brindarnos dentro de pequeñez dos lecciones que debemos saber muy bien todos los arquitectos: una lección de geografía y otra de historia. La inmersión de estas casas en las áridas llanuras de los desiertos norteños, o en el montañoso paraje limitado por pinares y neblinas, o perdidas entre la maraña inexplicable de vegetación tropical propia de la costa o de la selva suriana, nos demuestra que la obra del hombre forma parte aquí de la obra de la naturaleza. Y tal presencia visual, eminentemente paisajística, constituye la forma, la exterioridad, la espacialidad de este arte. Por otra parte, la simplicidad de la solución del problema que plantea la ideación, el procedimiento y la manufactura de cualquier objeto de arte popular, la choza o el vestido, la danza o la música, el refrán o el giro idiomático, el utensilio de trabajo o los juegos, nos revela que allí se esconde una experiencia secular, una sabiduría y habilidad disimuladas. una ciencia sin pedantería que al ser sorprendida y descubierta nos abre las puertas de un pasado histórico lleno de incitantes misterios, de experiencias humanas cuya rudeza y encanto, cuya tragedia y alegría han sido encubiertas por la opaca bruma de los tiempos de antaño. Y tal nostalgia interior revivida en la memoria por la fuerte supervivencia del pasado, constituye el contenido, el secreto, el mensaje hermético, la temporalidad poética de este arte.

VI.
Jacales contra rascacielos

México, D.F. Domingo, 8 diciembre de 1957.

México es una nación en cuyo territorio se hallan esparcidos multitud de conglomerados humanos, que tienen entre sí muy distintos niveles de vida y de cultura; no existe ninguna uniformidad en cuanto a la distribución demográfica. Una gama infinita de peldaños de esta escala, existe en lo que se refiere a los rendimientos económicos de las diferentes producciones

regionales; otro tanto sucede en lo tocante a las elevaciones de los grados de bienestar social de los distintos sectores; así ocurre en cada uno de los demás aspectos del vivir. Mosaico impenetrable en lo geográfico y en lo étnico, en lo lingüístico y en lo folklórico, en lo zoológico y en lo botánico, en lo económico y en lo salubre, en lo educativo y en lo político. A esta compleja realidad, no puede aplicarse ninguna norma uniforme en cuanto a lo material para el mejoramiento de la vida. La materialización de un principio general, o sea la estandarización de medios, rara vez concuerda con la condición esquiva de los lugares geográficos, de las endurecidas fisonomías de las colectividades y aún de los individuos. Cuando mucho se puede llegar operando en un sitio aislado, como de hecho lo hacen lo pueblos primitivos con muy buen sentido, determinando módulos regionales; lo que facilita el trabajo físico y mecánico, aportando economía en su ejecución e imprimiendo a estas realizaciones populares un ritmo que tiene la atractiva virtud de equilibrar con su regularidad la abundancia de imperfecciones técnicas. En el terreno de las comunicaciones que interrelacionan a las diversas regiones terrestres, se puede notar una cierta uniformidad que resulta siempre relativa. El paisaje ondulante o enérgico se encarga de prevenir a los ingenieros para que amolden sus vías, sus pavimentos y sus vehículos a las más inesperadas variaciones locales. Esto no es ningún inconveniente, ya que lo que importa principalmente a todo medio de comunicación no es la rigidez de su uniformidad absoluta, sino que la finalidad para la que fue hecho se cumpla, valiéndose de un solo agente transmisor o de varios; lo esencial es que la unión entre dos puntos se lleve al cabo satisfactoriamente por tantos medios como sean necesarios. Los mecanicistas idólatras del módulo universal, palabra clave del idioma esperanto que habla a todos en general sin decir nada en particular, confunden lamentablemente el ideal que persigue la Humanidad para entenderse con las realizaciones concretas de los medios con que se va alcanzando dicho ideal. No porque sea más fácil fabricar zapatos en serie, ya vamos a producir así todos los zapatos en una sola medida, amoldando a ella los pies de todos los mortales, sin importar edades ni sexos, corpulencias o deformidades. Esto

nos hace pensar que lo sensato es tomar en cuenta, hasta cierto punto, la adaptación del hombre a las cosas, y también tener la reserva del caso para forzar las cosas al uso humano. Tan ilícito es uniformizar o modular ciertas cosas bajo determinadas circunstancias, como irregularizar saliéndose de la monotonía, en cuanto esto sea lo más conveniente y práctico.

La realidad mexicana es indudablemente inaprensible desde un solo punto de vista, como lo es lógicamente cualquier realidad. Aquí vemos que un obstáculo se alza desafiante frente a nosotros como barrera insuperable para aplicar medidas dictatoriales de planificación y arquitectura, a las que deban forzarse sin apelación posible todas las modalidades regionales. Pero así como es censurable este totalitarismo arquitectónico, máscara acartonada que encubre la verdadera expresión mímica del rostro, de igual modo debe huirse de la postura que se sitúa como reacción contra la utopía anterior, en el polo opuesto, que no es otra cosa que el romanticismo individualista antisocial. Ante la gran dificultad que implica no poder hacer a los hombres, a las culturas y a las regiones a gusto de los productores en serie del pensamiento y del espíritu, no falta quien, queriendo justificar su impotencia ante ella, diga que las gentes que pueblan el planeta son siempre felices por muy primitivas que sean, dentro de su mayor o menor salvajismo, dentro de su ignorancia y retraso económico-social. Elevar el nivel de vida de "nuestros primitivos contemporáneos", resulta para ese criterio, un atentado a la poesía y a la ensoñación. Se considera que el querer despertar a estos pueblos de su letargo ancestral, es volverlos injustamente a la realidad, a la angustia de los problemas planteados por las brutales multitudes, de las grandes urbes. Esta tesis romántica de mala clase, dulzona y peliculesca, debe ser combatida a todo trance; no es verdad que existan hombres absolutamente felices aunque desconozcan el deseo de tener mejores cosas que las que tienen; lo que pasa es que el ignorante es resignado en su inocencia, lo que no quiere decir que no pueda salir de su ignorancia. La marcada diversidad comarcana, que a veces se antoja contrastada entre dos vecinos, y que da a la geografía humana un interés insondable, no nos debe asustar, sobre todo cuando sabemos que los

principios generales de mejoramiento social pueden adaptarse a las peculiarísimas situaciones de cada caso sin que por ello se menoscabe la noble finalidad que los anima. Estos dos vicios extremosos que, resumiendo, corresponden respectivamente a un utopismo que flota en una atmósfera enrarecida de gabinete y a un empirismo candoroso que se mueve en la superficie resbaladiza de los objetos, pueden corregirse si a una de ellos los sacamos a asolearse al aire libre y al otro lo instruimos con un silabario. Hay que levantarse a tiempo del escritorio para constatar la verdad o la falsedad de las hipótesis; no basta con la sola teoría para realizar este trabajo; hace falta llevar la ciencia y la técnica al lugar de los hechos para encontrar allí su más correcta aplicación. Desgraciadamente, la mayoría de nosotros los arquitectos actuales estamos educados para ser arquitectos de ciudad, con todas sus virtudes pero también con todas sus miserias. Honrosas excepciones sobresalen por la calidad de su obra provinciana, como es el caso del joven arquitecto Luis G. Rivadeneyra, así como el de otros que trabajan sumidos en el anonimato foráneo. La esperanza está en las nuevas generaciones, que se vayan formando con esta orientación mucho más mexicana que la que nos tocó a las de ahora recibir.

El sabor local y la modernidad

Los infinitos matices floklóricos que distinguen a las diferentes regiones de un país, tienen su origen en la más remota antigüedad, cuando todas las comarcas permanecían aisladas por incapacidad de la técnica al uso para vencer las fronteras naturales que las separaban –mares, ríos, montañas- y poder establecer la necesaria intercomunicación que en la edad moderna vemos crecer con rapidez. En tal aislamiento cada grupo étnico desarrolló su cultura por propio esfuerzo, con muy poca información del exterior, y así se perfilaron sus poblados, sus costumbres, sus lenguajes, sus vestidos y, en suma, su propia sabiduría. Por esta razón, los folkloristas definen a las manifestaciones más características regionales, como las populares y tradicionales por excelencia. De generación en generación, las iniciativas primitivas se van realizando poco

a poco, depurándose al (sic) través de múltiples aportaciones mentales y pasando por manos anónimas de padres a hijos, hasta que el resultado adquiere el sabor impersonal del grupo racial, que es lo mismo que la expresión inconfundible de la localidad. El arte popular, que es la manifestación externa más vistosa de las producciones de una región, no es obra de nadie en particular, pero sí de todos los que han vivido y viven en la comarca, incluso es portador de la fisonomía [sic] del paisaje circunvecino. Pues bien, ¿qué valor tienen estas típicas expresiones regionales que sirven de atractivo, de "lei motiv" [sic] a la curiosidad de viajeros y exploradores que han podido descubrir muchos de los perdidos rincones de la Tierra? El valor que debe asignarse a estas curiosidades es, en primer lugar, el propio de toda obra humana y, en segundo término, hay que concederles importancia porque reflejan la historia pasada sobreviviendo en la actualidad. De acuerdo con esta segunda razón, podemos afirmar que el arte popular no es una cosa tan baladí como creen algunos críticos, ya que encierra un rico contenido humano cuya profundidad se remonta a milenios. Pero, al mismo tiempo que es obra adulta y para adultos, por la primera de las razones citadas este arte tiene un brillo superficial sin duda, que ha encontrado en la época moderna su función al servir como compensación pintoresca a la monotonía y a la depresión propias de la vida mecanizada.

Aquí surge la comparación y la rivalidad entre lo antiguo y lo moderno, entre lo tradicional y lo innovador, entre lo consuetudinario y lo novedoso. Semejante dilema nunca debe considerarse, ante el tribunal de los valores humanos, como una posición definitiva, como un resultado, como una solución postrera, ocasionando la necesidad de que cada uno de nosotros tenga que decidirse por uno u otro camino. Esta dualidad entre el antepasado y el sucesor no es una consecuencia, un residuo de un proceso anterior, sino que es justamente el principio de un estudio, el planteo de un problema, el avance preliminar motivado por la apariencia de los fenómenos. El análisis de este tema, una vez que se han traspasado los umbrales de la primera vista, tiene que convencernos de que la mencionada duplicidad es producto de una simpre [sic] impresión, la que habrá de desaparecer una vez que se han traspasado los

umbrales de la primera vista, tiene que convencernos de que la mencionada duplicidad es producto de una simple impresión, la que habrá de desaparecer una vez que se haya penetrado en su fondo esencial. El resultado no puede ser otro que el abarcamiento, la síntesis acogedora de los dos polos, a la luz de la más amplia y elástica condición humana. La historia de este problema nos enseña que no es producto de una observación contemporánea, fundadora del turismo mundial organizado; también en otros tiempos este tema emergió en el alma de aquellos conquistadores de pueblos, quienes quisieron imponer militarmente sus ideas y sus costumbres, desde Gengis Khan hasta la colonización europea de América en el Renacimiento. Deducimos que esto que el sabor local no se opone a la introducción de nuevas aportaciones extrañas en la vida comarcana, como nos lo enseña la historia de las invasiones de unos pueblos a otros, ya que lo popular tradicional así se ha formado siempre: a base de impactos periódicos, de renovadas infiltraciones en su carne propia. Este es el origen del mestizaje racial, de la simbiosis cultural que ha trabajado en la historia como el verdadero resorte original de toda clase de progreso. Por consiguiente, quienes crean que la vida del pueblo, sus usos y hábitos, sean una realidad puramente estática, entumecida e incapaz de evolucionar –basándose en un rasgo sin duda sobresaliente, pero no el único-, están en un completo error, porque el pueblo es la única entidad sociológica e histórica a quien no se le escapa nada, ni de lo viejo ni de lo nuevo.

Visto el pasado desde el presente, se antoja al pronto como si todas las cosas que lo constituyen hubieran sido siempre viejas; pero si se toma en cuenta que cada cosa vieja algún día fue nueva y que cada cosa nueva algún día tiene que envejecer, entonces se comprenderá la importancia de la tradición que recoge todos los hechos. Ni lo viejo tiene siempre el mismo grado de vejez, ni lo nuevo tampoco conserva para siempre su mismo grado de frescura. Simple y sencillamente la vida del pueblo transcurre en el tiempo, el que es capaz de transfigurar lo nuevo en viejo y lo viejo en nuevo. Esto nos hace aceptar como cosa incontrovertible la amplitud de criterio, la sabia capacidad de asimilación que pone en marcha el alma popular en el mágico laboratorio

secular de su existencia. Lo anterior, empero, no nulifica la utilidad metódica de la oposición viejo-nuevo, el uso eventual de la polaridad que se forma entre lo caduco y lo novedoso. Sirve para la experimentación, para el trabajo provisional de tanteo; es algo transitorio y no cosa permanente y definitiva. Penar lo contrario es creer una de dos: o todos momias o todos "robots".

VII.
Jacales contra rascacielos

México, D.F. Domingo, 15 diciembre de 1957.

En México estamos asombrados como pueblo campesino que somos, de los prodigios, de la maravillosa técnica maquinista. ¡Qué bueno que así sea! Muy mal síntoma sería si sucediera todo lo contrario, si estuviéramos tan habituados a la vida fabril, al automatismo físico y a la producción de pensamientos en serie que nos produjera aburrimiento y náuseas. Quisiéramos como niños, encerrarnos en una cabina hermética tachonada de tableros indicadores de todas especies, cruzada por alambres de distintos gruesos y colores, que se conectaran las complicadas bobinas con el éter del vacío exterior. Nos congratulamos de no padecer el tedio de las tuercas, de los tornillos y de las roldanas [sic], porque de no ser así saldríamos corriendo de nuestra soñada cabina aerodinámica en busca de aire puro, natural y espontáneo. ¡Qué triste es el espectáculo que presentan tantos pobres hombres excombatientes, acomplejados por el terror infernal del maquinismo! Al pueblo mexicano todavía le gusta emborracharse inocentemente con pulque: todavía le gusta reñir infantilmente a cuchilladas o a machetazos. ¿Qué dicen que esto es despreciable primitivismo, signo de barbarie? ¿Quién tiene derecho a juzgar así a nuestro pueblo, cuando el pretendido juez tiene en una mano una cruz de Calatrava y en la otra una bomba de último modelo? Pero he aquí que surge la gran paradoja del siglo: lo que se creía fuerte se convierte en débil y, viceversa, lo que antes parecía débil ahora se torna fuerte. Las estruendosas pesadillas de las innumerables guerras mundiales son, como buenas pesadillas de una noche,

pasajeras. No hay más que esperar y todo vuelve a la calma. Hoy día no son punto de apoyo que ofrezcan seguridad para el futuro humano, ni los bandos ni los partidos, ni las ideologías simplistas de propaganda ni las complicadas organizaciones secretas de los grupos rivales. Lo humano no se cifra en una sola palabra mágica, en un símbolo o en un gesto amenazador; lo auténticamente humano es una realidad más completa que eso; encierra lo claro y lo oscuro, lo cercano y lo lejano, lo matemático y lo fantasmagórico. El hombre, el hombre completo, el hombre integral que a veces sufre en su epidermis la deformación provocada por los discursos apasionados, es el hombre que simula esconderse atemorizado ante la espectacular presencia de ese falso hombre que habla indebidamente por él y que está deshumanizándose en realidad por una ambición desenfrenada de poder, por padecer crónicamente la sed insaciable de hegemonía sobre sus hermanos y semejantes. La Humanidad verdadera no puede ser equiparada a un grito feroz que, después de todo, se lo lleva el viento. Observemos nuestra realidad, entendámonos serenamente, amemos a nuestro pueblo, tengamos fe en él, ya que será el único receptáculo en dónde podremos afianzar nuestros pies; será la única voz que nos aconsejara sin subterfugios ni frases hipócritas, lo que convendrá hacer. Los dirigentes no son más que intérpretes de la voluntad popular, cuando escuchan la voz del pueblo. Las minorías selectas cuando quieren servir a la causa social, se convierten en los medios de que se vale el pueblo para ir consiguiendo cada vez mejores recursos para su sustento. Así, las voces energéticas de los capataces sociales pasan a debilitarse y a caer en el olvido. Pero, simultáneamente, se nos revela más y más la solidez monolítica, la fuerza incontrastable de lo popular.

El pueblo, por ignorante que sea del saber académico, de la erudición y de la alta ciencia, también posee su propia sabiduría que es el saber anónimo, al cual han contribuido millares de individuos de una región. Este saber está formado por las experiencias seculares de la colectividad, pasadas por el tamiz milenario de una asimilación paulatina de conocimientos renovadores a lo largo del tiempo. En este proceso altruista y magnánimo, han aportado

su grano de arena los pensadores minoritarios, los sabios aristócratas, que al cabo del tiempo el pueblo ha acabado por medio de su propia asimilación creadora. Como se ve, los llamados intelectuales forman parte del pueblo mismo; son sus débiles órganos sensibles que lo ponen en contacto con el provenir. Lo cual quiere decir que, en el fondo, no es posible asentar de una manera definitiva la oposición y la rivalidad de las minorías intelectuales con la masa anónima del pueblo. ¿Cómo vamos a separar el cerebro del cuerpo humano sin alterar la constitución normal de éste? A los que se adhieren al concepto de la cultura aristocrática y minoritaria, debemos decirles que el desprecio que sienten por la que llaman ignorancia del pueblo, no tienen ningún fundamento en razón de que ellos mismos, lo distinguidos, los selectos, son una partícula buena o mala que integra el organismo popular. De modo que su pretendido aislamiento, su elevada torres de marfil no podrá nunca equiparse por muy refinada y santificada que sea, con el sentido ecogedor (sic), con el eminentemente comprensivo e integrador carácter del pueblo. Este es, en resumen, el secreto del vigor popular. Los cerebros privilegiados que creen poder dirigir y enseñar, educar y civilizar en términos absolutos a la gente del pueblo, podrán ver que en realidad sus intenciones son muy relativas, como lo pone de manifiesto el curioso espejismo que se produce en sus imaginaciones calenturientas, que los hacen sentirse llamados a civilizar el mundo.

Arquitectura popular y arquitectura culta

Podrá objetarse que todo lo dicho hasta aquí casi nada tiene que ver con la arquitectura. A esta censura tenemos que contestar que no es posible hablar de una especialidad dada, si no se exploran las bases generales sobre las que todas las posibles especialidades descansan. Tratándose de la arquitectura popular, no puede formularse ningún plan técnico serio para promover su desarrollo y progreso, sino quedan anticipadamente claros los conceptos que definen a los intereses, a las clasificaciones, a las partes, a los anhelos y aspiraciones generales de los grupos humanos. Según esto, la arquitectura en general está formada

en gran parte por conjuntos de edificios de carácter popular. Y la arquitectura popular a su vez pertenece como una modalidad, al arte popular; forma parte integrante de él, tal vez la parte más importante del arte folklórico, puesto que toda arquitectura desempeña el papel de sustentante o envolvente de las demás artes. Para que una arquitectura culta se sostenga en el plano de altura que le corresponde, debe estar sustentada en su correspondiente subsuelo arquitectónico popular. Cualquier innovación propia o extraña que se quiera efectuar en este arte, debe ser sopesada en una justa medida, do dejándonos deslumbrar por sus inmediatos efectos, debiendo siempre confrontar lo nuevo con lo viejo y a la inversa. Cabe objetivizar este hecho representándolo simbólicamente por una pirámide, en la cual la base de sustentación representa a la tradición popular regional y su cúspide equivale al intento cultista de refinar y dar brillo a esa tradición por medio de la intervención de iniciativas individuales. Como se ve, toda genuina innovación es después de todo una renovación; porque lo nuevo en sí, aisladamente, no puede subsistir por sí mismo sin el apoyo y la alianza de la tradición preexistente. La silueta triangular de la pirámide indígena es una muestra viva de esta gran lección, que deben comprender en toda su profundidad los que estén dedicados al oficio de la creación. Como la arquitectura crea también sus obras con más o menos genio, esta clase de creación no es resultado de un intrascendente vuelo de la imaginación, sino que para cumplir con la libertad que es condición esencial de las (sic) inspiración creadora, debe hacer emerger a dicha libertad, a dicha inspiración de entre los huecos del montón de piedras o ladrillos con que habrá de fabricar su construcción. Entre arquitectos sabemos cuán importante es el minucioso estudio del programa de necesidades que nos plantea el edificio que vamos a proyectar: programa que determina el criterio local, regional, nacional o continental necesario para llevar a cabo una buena composición arquitectónica. El programa que establece los conceptos del lugar, tiempo y utilidad que deberá cumplirse en la obra o edificio, es al mismo tiempo que fuente del realismo artístico, manantial toda la inventiva que pueda desarrollarse en los proyectos, o sea, que es una condición ineludible para concebir todo idealismo estilístico.

Cuando se viaja por las diversas regiones de la República, puede observarse que los procedimientos y materiales usuales en cada lugar pueden ser mejorados sorprendentemente, sin necesidad de hacerlos a un lado para importar recursos de difícil acomodo en la localidad. El adobe debe ser estudiado técnicamente para extraer de él nuevas propiedades y procedimientos de urgentes aplicaciones; lo mismo debe hacerse con la piedra, el ladrillo, el tepetate, las varas enjarradas, las estructuras de troncos de árboles, las hojas de palma, el tejamanil, la teja de barro, las pencas de maguey, el carrizo y el otate. No por razón sentimental o turística debe conservarse el sabor local de los edificios nuevos que se construyan en las regiones fuertemente caracterizadas. Este espíritu regional debe subsistir no por su pura condición visual, externa y postiza, sino porque las fuerzas operantes de la región aparecen vivas en la construcción, en la distribución y en la decoración arquitectónicas, al mismo tiempo.

Pero lo más interesante que nos plantea el tema de la arquitectura popular regional, es el de la dirección técnica de aquellas obras que se hallan ubicadas en regiones desamparadas de toda ayuda profesional. Es el problema de la necesidad de educar a los nativos de tales zonas para que, primero, deseen mejorar sus casas junto con el género de vida que llevan, y después quieran capacitarse, una vez que estén convencidos de la necesidad de ello, para poder por si mismos plantear y ejecutar sus habitaciones de acuerdo con ciertas normas teóricas muy generales proporcionadas por los técnicos del gobierno. Así se podrá realizar una labor de gran alcance, en donde cada ciudadano mexicano sea el albañil y el arquitecto de su propia casa. Todo el mundo y especialmente de las regiones más alejadas e inhospitalarias, podrá reparar, reacondicionar o renovar su casa, usando en parte sus métodos conocidos y adquiriendo otros que puedan quedar perfectamente injertados en las costumbres primitivas, siempre que se justifiquen estas adquisiciones o innovaciones por los innegables beneficios que reporten. Necesitamos, en México, coordinar todos los organismos y todas las ideas relativas a la arquitectura nacional, para que se emprenda una campaña de mejoramiento indefinido de las habitaciones

populares y regionales. Una campaña que medularmente deberá estar orientada hacia la educación arquitectónica de las masas. Habrá que ir al campo, a la costa, a las minas, a los barrios bajos de las ciudades.

Y también, aunque parezca penoso para nosotros, tendremos que reeducarnos como arquitectos, cambiando en muchos aspectos nuestra orientación, complementando nuestras ya consabidas experiencias urbanas con otras nuevas motivadas por los temas del campo. Tendremos que olvidarnos de las comodidades de nuestra vida personal, así como de las facilidades que nos prestan nuestros competentes colaboradores. Pero lo más doloroso será cambiar nuestro concepto de lo moderno en arquitectura, ya que para la mayoría de nosotros una obra no es moderna sino está construida con hierro estructural, aluminio, concreto armado, asbesto laminado, tubo galvanizado, chapeo niquelado, fachadas de ladrillo vidriado, espejos de diversos colores, piedras artificiales, "Carrara Glass", etc. Todo lo demás resulta, según este criterio, atrasado y bárbaro. Revivamos contra esto las palabras que aprendimos y que ya se nos están olvidando del maestro José Villagrán: lo moderno es lo que conviene a cada época y a cada situación, sean éstas la expresión de hechos más o menos evolucionados. Resultará moderno, según esto, quitar al indio de la sierra de dormir en el suelo, como también lo será convertir a nuestra ciudad en una maqueta de San Antonio, Texas, llenando el centro comercial del edificio de estacionamiento para automóviles, aunque estos desentonen con las fachadas coloniales que los rodean y aunque ostenten en sus exteriores enceguecedores vidrios de color amarillo canario.

Epílogo

En las ideas aquí expuestas están contestados de rebote, indirectamente, los reproches que amigablemente nos han dirigido algunos conferencistas anteriores. Nuestras contraobjeciones tienen validez, desde luego, nada más para las cosas defendibles que creemos sostener, para nuestras convicciones que por causas involuntarias de nuestros impugnadores hayan

sido mal interpretadas o confundidas por ellos. No pretenderemos con esta aclaración borrar, ni mucho menos, nuestros defectos, pero si dejar constancia de que hay que distinguir en una crítica lo que hay de verdad en el objeto criticado y lo que gustosamente le añadimos para poder censurar más a nuestro sabor. Queremos declarar que tenemos los oídos dispuestos para recibir ecuánimemente todas las objeciones. De modo que así como aceptamos éstas cuando son justas, cuando reconocemos que hemos cometido un error; de igual modo y con el derecho que nos da esta aceptación, exigimos públicamente que los demás que intervienen en estas conferencias, reconozcan sus equivocaciones de palabra y sus defectos de hecho, cuando alguien se los señala con razón y sin ánimo de cometer injusticia. Lo más grave en estos casos seria adoptar la postura de algunos oradores que se sienten perfectos, que nunca aceptan haber cometido errores, que cuando se les señalan algunos se defienden con el escudo de sus cualidades; y a la inversa, cuando alguien les tributa ingenuamente una alabanza, se apresuran a presentar sus actos defectuosos como si fueran aquellos a los que se refiere el adulador. Pero esperamos que entre nosotros no haya nadie que se conduzca de esta manera, pues eso sería aceptar que actuarán en este respetable recinto los saltimbanquis de la palabra.

La casa mexicana
Ideas sobre la habitación popular urbana

Sociedad de Arquitectos Mexicanos, Colegio de Arquitectos de México.
Ciclo de Conferencias sobre vivienda popular nº 2, 5 de junio de 1956.

1. Dedicatoria

Esta plática, que por su título parece ser algo ambiciosa, en el fondo simplemente es un boceto de opiniones personales, las que no tienen más pretensión que suscitar inquietudes y opiniones ajenas, más autorizadas que las nuestras, sobre el tema. Pero antes de empezar a desarrollarla, antes de entrar en materia, queremos en esta ocasión recordar a uno de nuestros compañeros de generación escolar, trágicamente fallecido a fines del año pasado. Nos referimos al amigo el arquitecto Carlos Lazo Jr., hijo de un insigne maestro de arquitectura de la vieja Academia de Bellas Artes de San Carlos. Al recordar, aquí, al compañero de clase en la época en que hicimos los estudios profesionales, al compañero de salón, como habitualmente se dice, a él precisamente queremos dedicar esta modesta plática; no sólo por el motivo personal anterior, sino porque tenemos presente que este edificio, La Casa del Arquitecto –domicilio social de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos y del Colegio

Nacional de Arquitectos de México— fue iniciativa y realización suya. En tal virtud, nos tomaremos la libertad para que el recuerdo de Carlos Lazo, hijo, presida este acto.

2. Objetivo

Como dijimos, el tema de La Casa Mexicana –Ideas sobre la habitación popular urbana- es sumamente amplio y no sólo amplio, sino complejo. Por eso, advertimos de antemano que este título, es un signo que hubo que ponerle a nuestra charla porque no hubo otro remedio, pareciéndonos francamente pretencioso. Nos permitimos insistir, pues, en que nuestra intención no es otra que llamar la atención acerca del problema de la habitación popular en nuestras principales ciudades y, en general, en el terreno urbano y suburbano por otra parte, no queremos hacer una descripción minuciosa de las casas urbanas de nuestro país, necesaria documentación etnográfica que ahora daremos por supuesta, sino que partiendo de la tradición arquitectónica en este campo, aventuraremos algunas ideas que nos indiquen posibles caminos a seguir en los ensayos futuros de la resolución de tan importante problema social. Tampoco pretendemos traer ante la distinguida concurrencia que asiste al presente acto y que nos honra escuchándonos, ninguna idea nueva al respecto. Simplemente deseamos dar nuestro punto de vista muy personal, muy discutible si se quiere, lo que desde luego aceptamos. En esta forma, creemos que puede motivarse que se despierte la curiosidad sobre el asunto, atrayendo así a técnicos especializados, bien preparados, para que en las conferencias subsiguientes de este ciclo, aporten su visión clara sobre el trascendental problema de la habitación popular.

3. Nuestra posición general

Ante todo, tenemos el propósito de declarar en forma breve cuál es nuestra posición general en la arquitectura, porque creemos que un arquitecto, sea por

medio de la palabra, sea por medio de la edificación, expresa siempre –quiéralo o no, tácita o voluntariamente- una doctrina arquitectónica determinada. Sintetizando, pues, nuestro punto de vista general, diremos que nuestra posición está centrada entre los que podríamos llamar extremos del criterio arquitectónico, formados por la corriente cosmopolita y la localista. El cosmopolitismo trata de unificar uniformando el aspecto, los deseos, las costumbres del mundo, de todos los países y de las diversas regiones. En el cabo opuesto se halla aquella otra posición que acepta, en forma pasiva, las diferencias radicales que separan unas comarcas de otras, unas localidades de otras, a los países entre sí, como consecuencia de los caracteres propios e inconfundibles moldeados por las fronteras naturales, por las especiales condiciones étnicas de cada pueblo, etc. Es decir, que el cosmopolitismo pretende la máxima igualdad y el regionalismo defiende la mayor distinción entre los conglomerados humanos; extremos que llevan necesariamente a crear obras arquitectónicas iguales en todos los pueblos, o bien, muy distintas, respectivamente.

Nosotros no aceptamos ninguna de estas dos posiciones acentuadas, ni lo que llamaríamos el cosmopolitismo absoluto, el internacionalismo radical, ni tampoco un localismo estrecho y ciego, un nacionalismo cerrado. Aceptamos la combinación de ambos factores, la que puede ser en nuestro concepto más fructífera que las partes separadas. Combinación que sería lo que hemos llamado, usando un término nuevo y tal vez incorrecto, el inter-regionalismo. En efecto; no podemos desconocer la unión, la unificación gradual y progresiva que se realiza en nuestro planeta actualmente, con respecto a los diferentes países y continentes. La unificación del mundo es un hecho; no la podemos negar. Pero también tenemos, por otro lado, que son irreductibles entre sí las características de las regiones, las fisonomías de los pueblos, lo esencial de cada país. Y este es justamente el otro extremo entre los dos que, existiendo aisladamente, nosotros tratamos de compaginar por medio del concepto y del término de inter-regionalismo. En consecuencia: seamos como somos en cada región de la tierra, pero no olvidemos que tenemos vecinos próximos y lejanos y que el intercambio que da a conocer las diferencias específicas de

unos y otros pueblos, las diversas regiones que constituyen el globo terrestre, modela la idiosincrasia del mundo que se va formando hoy y que acabará por determinar al mundo del futuro.

4. ¿Qué se entiende por habitación popular?

Pasando al tema, propiamente, que está formulado en el título de cada plática, deseamos exponer en seguida lo que en nuestro concepto debemos entender por habitación popular. Para poder definir a este término, que es un tanto difícil y bastante vago como lo solemos emplear, trataremos de ensayar una delimitación algo más precisa -aun cuando siempre discutible, como dijimos al principio- para llegar a determinar lo que puede entenderse por habitación o vivienda popular. Para ello es indispensable recurrir a otra noción, que es decisiva para este tema. Siempre hemos pensado que una habitación es un producto, un objeto, algo real que forma parte de nuestro mundo, que está siempre en función de un sujeto que lo usa, de un habitante. No es posible entender la caracterización de una vivienda cualquiera, de un edificio determinado, de alguno de los tipos de moradas humanas, sin comprender con antelación el contenido de ellas, o sea, el género característico del habitante correspondiente, la idiosincrasia del usuario. Por consiguiente, partiendo de esta relación fundamental, de este principio unificador de los dos factores de la habitabilidad –el objeto arquitectónico o casa y el sujeto o habitante--, ya es posible dar una connotación algo precisa a lo que nos proponemos. Esto nos lleva, lógicamente a considerar la necesidad de vincular la habitación con la idea de clase social, ya que el morador de una habitación dada, sea ésta de tipo popular o de cualquiera [sic.] otra especie, pertenece siempre a alguna de las clases sociales establecidas. Como se ve, el término "habitación popular" es algo que alude según es sabido, a conglomerados o núcleos sociales, colectivos, los que entendidos como habitantes de determinadas habitaciones, pertenecen a una de las clases sociales conocidas.

5. Las clases sociales

¿Cuál es el concepto que podríamos aceptar como propio, para entender lo que es una clase social en general? Aquí nos vamos a permitir formular un concepto, tal vez muy personal, de este término, que la afición a estudiar ciertas materias extra-profesionales nos ha permitido explicarnos, cuando menos a nosotros mismos, en qué consiste este fenómeno colectivo. Es cierto que hasta la fecha entendemos por clase social la jerarquización, la clasificación en categorías de los núcleos humanos por medio del factor económico, y así decimos que existen grupos de individuos económicamente pudientes y otros de personas desheredadas. Creemos nosotros, sin embargo, y esta es una idea enteramente particular nuestra, que no sólo definen el factor económico, las posibilidades financieras y la capacidad monetaria de un individuo, de una familia o de un determinado círculo social, la condición de pertenecer a una de las llamadas clases sociales. Multitud de factores: económicos, educativos, culturales, de sociabilidad, psicológicos, etc., brindan la posibilidad de clasificar socialmente a un individuo o a un grupo de individuos en este sentido. Pero no por esto, queremos decir que entendemos por clase social una revoltura de diversos factores heterogéneos, que no presentan ningún orden entre sí. Si bien creemos en la intervención de variados factores en la designación y clasificación que origina el sistema de las clases sociales, empero aceptamos un solo concepto dominante, que está sobre todos los demás. Este concepto predominante es la relación que podríamos denominar con el término sociológico de mandato-obediencia. Es la conexión que se establece socialmente entre el acto de gobernar, dirigir u ordenar con respecto al de ser gobernado, ser dirigido y obedecer. Entonces, armados con este criterio que es eminentemente social y hasta político, podríamos decir, ya es posible enfocar las tres clásicas y consabidas clases sociales: la alta, la media y la baja.

Haciendo un intento de caracterización de las clases sociales, diremos que la clase primera, la clase alta, es aquélla formada por individuos que están unidos por la función social que les es común, a saber: que en una forma u

otra, en el campo de las actividades particulares u oficiales, en grande o pequeña escala, estos individuos están guiando a los demás, entendiendo esta operación de guiar en sentido amplio, bien sea física, intelectiva o económicamente. La segunda clase social estaría integrada por aquellos individuos que realizan en su vida, indistintamente, el acto de dirigir y el de ser dirigidos. En este caso, lo que hace que estos individuos pertenezcan a la clase media, no es el hecho de que puedan mandar a los demás o dejare mandar por ellos, sino precisamente la combinación o alternancia de ambas acciones, unas en unas esferas y otras en otras, o bien ambas en un mismo ambiente. Mientras la primera clase social casi siempre orienta a sus semejantes pertenecientes a las otras clases, bien sea en las empresas privadas, en las funciones gubernamentales o en las costumbres particulares y en las modas; la segunda clase social, la media, unas veces se une a la primera para recibir las órdenes superiores, y otra se liga a la clase trabajadora para trasmitirle por su conducto dichas disposiciones. Lógico es deducir la definición de la tercera clase social, de la llamada clase baja, una vez establecidas las respectivas funciones de las anteriores, superiores a ella. La tercera clase social es, pues, aquella que en vista de la impreparación de sus miembros, por poseer éstos escasos recursos tanto sociales, económicos y profesionales, está formada por elementos humanos que desempeñan actos de obediencia generalmente. Ahora bien; dado el escaso desarrollo del nivel medio de la humanidad en las distintas épocas, con relación al número de personas que la forman, han sido y es predominante la cantidad de individuos adscritos a la tercera clase, yendo en disminución proporcional el número de aquéllos pertenecientes a las clases media y alta, respectivamente.

6. La habitación popular como problema social

Si resumimos los conceptos anteriores en los términos respectivos de clase social dirigente, clase social trasmisora y clase social dirigida, entendiendo por dirigir, trasmitir los dictados y ser dirigido, en el sentido más amplio de

dichas palabras, podremos ya decir que la habitación popular es aquel tipo de vivienda que es habitada por sujetos que forman la mayoría de los individuos de un país, los cuales pertenecen siempre a las clases sociales trasmisora y dirigida. Así, habitación popular es sinónimo de habitación para las mayorías, o sea, de vivienda para personas y familias de la clase media y de la clase baja. Ahora bien; cuando hablamos comúnmente del problema de la habitación popular, nos estamos refiriendo a la escasez de casas baratas y a las malas condiciones de las que existen en un conglomerado determinado. Este enfoque del tema, que lo lleva del plano meramente descriptivo a otro de resoluciones urgentes, nos hace a nosotros ajustar más nuestro concepto de la habitación popular, determinando con mayor precisión su contenido. En efecto; hablar del pueblo es hablar de la mayoría de los habitantes de un país, de una comarca, de una localidad; pero hablar de la miseria popular, de la insalubridad popular, de la desnutrición popular o del desamparo popular, ya no se trata de referirse únicamente a un asunto cuantitativo o numérico, sino a un problema humano, moral, social, que reclama atención inmediata de todos, del Estado, de las grandes empresas privadas y de los particulares especialmente, ya que los interesados mismos son particulares, son el pueblo necesitado de su propia ayuda y de los dos agentes secundarios enumerados. Entonces, el concepto de habitación popular problemáticamente enfocado como asunto social, tiene que restringirse, tiene que aludir concretamente a aquellos grupos sociales, más miserables, que requieren salir de esa situación para dignificarse y vivir más humanamente. Y estos grupos sociales de escasos recursos educativos, sociales, económicos, higiénicos, psíquicos, son los representativos inequívocos de la tercera clase social, de la baja, de la clase social dirigida. Así es que, en conclusión, debemos asentar que la vivienda popular, entendida ésta en sentido estricto, es aquella habitación propia de las clases desheredadas, populares y mayoritarias.

7. Las sub-modalidades de la habitación (ubicación, construcción y distribución)

Establecidas las consideraciones anteriores, brevemente queremos referirnos a las modalidades secundarias de la habitación, dependientes de las principales, entendidas estás, por lo expuesto, en función de la clase de habitantes, ya pertenezcan éstos a la clase alta, a la media o a la baja. Vimos que la habitación burguesa era la usada por los miembros de la primera clase social, por los directivos en todos los aspectos de la vida comunal, y que la habitación popular era aquélla propia de los miembros de la segunda y tercera clase social, es decir, de aquellos individuos que mandaban y obedecían indistintamente, situándose como eslabón de las dos clases extremas, o bien, solamente obedecían órdenes de arriba. A este último respecto, podríamos establecer ahora sub-modalidades de la habitación popular. Una clasificación que es muy conocida en este sentido, es la que divide a la vivienda popular en dos grandes esferas: la esfera de la habitación popular urbana y otra formada por la habitación popular rural. Pero, dentro del campo de la habitación popular urbana, podemos distinguir aún dos nuevos aspectos: uno referente a la construcción o forma de estar realizando el edificio o vivienda, y otro relativo a la distribución interior de la habitación. En cuanto a la parte constructiva, la vivienda popular urbana puede ser de carácter permanente o de carácter improvisado. Permanente, es aquella edificación que tiene determinada solidez y duración, que produce renta, que puede enajenarse comercialmente, etc., como las casas llamadas de vecindad de nuestras ciudades. Improvisada, es aquella construcción que comúnmente llamamos tugurio, como las casas que un día se levantan y a la mañana siguiente, si se desea, se destruyen, para volverse a levantar en otros terrenos, al azar. Estos tugurios son las casas de más mala calidad, pues están fabricadas con desperdicios. Por otro lado, por lo que toca a la habitación popular urbana vista desde el ángulo de la distribución arquitectónica, es de todos conocida la clasificación entre habitaciones aisladas y agrupadas, con las derivaciones y variantes que quepa imaginar.

8. La casa mexicana: transición entre campo y ciudad

Vamos a detenernos a señalar cuál es el tipo de habitación urbana dominante en nuestro país. Creemos oportuno considerar que, una vez que hemos definido en términos generales los anteriores conceptos, es indispensable llegar a caracterizar a la vivienda dominante, a la que se destaca numéricamente, a la más abundante en nuestro territorio nacional, en materia de la habitación urbana popular. Todos conocen cual es la trayectoria seguida en la formación de nuestras ciudades mexicanas. Después de la conquista española, la mayoría de la población indígena se dispersó en el campo. Así se crearon los poblados rurales de indios, mientras que en las ciudades permanecieron los pocos colonizadores, sus descendientes y los habitantes mestizos. Hoy día podemos observar que la base de la población nacional es campesina en su origen, y que todos los habitantes de las ciudades fueron en alguna ocasión, en alguna generación anterior, hombres rurales. Estas ciudades, por causa de la brevedad de nuestra vida moderna, tienen una existencia muy reciente, son de historia muy corta. Podemos afirmar que toda nuestra tradición como habitantes urbanos, es fundamentalmente una tradición rural. Naturalmente que nos estamos refiriendo a la mayoría de los individuos que residen en las ciudades, no a la minoría que heredó de la época colonial hábitos urbanos y que ya bastante mezclada con los nativos, subsiste hasta la fecha. La actual ciudad mexicana, inclusive la ciudad [sic.] de México, se ha formado demográficamente por inmigraciones sucesivas de campesinos, los que han llegado hasta los antiguos núcleos coloniales ya transformados, atraídos por mejores condiciones de vida, de trabajo, de cultura y de recreación. Actualmente, el Distrito Federal cuenta con el 48.5% de habitantes nacidos en las provincias.

Este fenómeno sociológico ha provocado en nuestras pequeñas y grandes urbes, alrededor de los viejos poblados coloniales, un tipo de habitación de estructura fundamentalmente rural, ciertamente algo transformada por estar incorporada a la configuración urbana. Lo que distingue a este tipo de

habitación es que conserva el sello de la vida del campo, posee derivaciones supervivientes de la vida de las generaciones pasadas de sus moradores. Esta casa podemos definirla brevemente diciendo que la habitación mexicana más abundante en las ciudades, es una vivienda urbana semi-rural. Debido a que la vida campesina es una tradición viva y muy reciente para sus habitantes. Más adelante habremos de entrar a pormenorizar este tipo de casa, punto de partida ineludible cuando se desea plantear y resolver alguno de los grandes problemas de la habitación para las mayorías del país.

9. Urbanismo y habitación

Pero antes de particularizar nuestra intención, tenemos otro asunto de orden comunal que queremos exponer, también esquemáticamente, especificando gradualmente nuestro tema. Existe una estrecha relación, en nuestro concepto de capital importancia, entre el urbanismo y la habitación. Creemos que son dos temas íntimamente ligados; lo que se piense en materia de urbanismo tiene que repercutir forzosamente en los temas de habitación popular, y a la inversa. No queremos, no obstante lo anterior, detenernos mucho en este interesante tema, por ser de suyo amplísimo. Vamos a entresacar solamente algunas opiniones nuestras surgidas al calor de su estudio, que para nuestro criterio pueden contribuir a hilvanar poco a poco los asuntos diversos relacionados de mayor a menor con el tema central de este ensayo. Desde luego, sería muy lógico hablar aquí del desarrollo urbano de la ciudad [sic.] de México, así como del de otras poblaciones de nuestra República. Pero por falta de tiempo y por ser algo bastante conocido de los oyentes, no vamos a tratar tal tema ni siquiera en sus aspectos básicos. Semejante exposición nos llevaría demasiado lejos en nuestra explicación acerca de lo que ha sido nuestra capital, desde la época indígena, prehispánica, cuando era Tenochtitlán, lo que fue como capital de la Nueva España, lo que siguió siendo y lo nuevo que obtuvo en la época independiente, hasta perfilarla como es en la actualidad.

10. La Ciudad de México

Conformémonos, pues, con decir casi de paso, que la ciudad [sic.] de México es una grandiosa urbe, una ciudad que podríamos colocarla como la octava en el orden de la más populosas del mundo, y como la cuarta población del continente Americano. Nuestra ciudad tiene una [sic.] área urbana de unas 13.000 hectáreas, con una población de 2,200,000 habitantes. Estos son datos del censo oficial anterior, de 1950, no del último, que no está completo. Sale sobrando decir algo acerca de las características de sus circulaciones foráneas, que la ligan con el resto del país. Es también cosa conocida de todos la red de circulaciones internas; pero en esto hay que destacar el que las domina una cierta anarquía vial. Por lo que se refiere a las zonas en que está dividida el área urbana, son también conocidas la zona comercial dominante, situada en el centro, la zona de habitación en la periferia, en la cual las viviendas de las clases media y baja abundan en el Norte y el Este de la misma, y las habitaciones residenciales predominan en el Sur y el Oeste. Las zonas industriales se encuentran principalmente al Norte y las zonas de recreación al aire libre, están divididas en los cuatro puntos cardinales, en la periferia de la ciudad, constituyendo cuatro puntos de atracción popular en los días festivos, de los cuales el más importante es el Bosque de Chapultepec, ubicado al Oeste.

11. Algunos problemas capitalinos

Lo que debemos señalar, destacándolo con mayor énfasis, por su importancia, es el racimo de problemas que tiene nuestra ciudad [sic.] de México. Damos por sabida la descripción pormenorizada de ella, puesto que como urbe es bastante conocida del público que nos escucha. Queremos enumerar, en cambio, algunos de sus más graves problemas. En primer término tenemos la excesiva concentración demográfica nacional, que se ha venido aglomerando en la capital del país, de la cual es muy conocido el dato alarmante de que ésta contiene más del 10% de la población total. También otros de los

problemas agudos es la exagerada extensión del área urbana, para que pueda funcionar eficientemente. Otro escollo demasiado sabido, dado que todos los habitantes lo experimentamos constantemente, es el relativo a la saturación del tránsito interior. Existe a la vez a la vez otro no menos grave, como es el problema del hundimiento del piso de nuestra urbe, el cual ha acarreado a su vez decenas de problemas de orden secundario, como son las inundaciones parciales, la rotura de colectores y alcantarillados. El difícil desagüe de las precipitaciones pluviales, etc. Y junto con todas estas dificultades, se alza el gran problema de la escasez de agua potable para la creciente población, debido a la enorme concentración de gente y a que las fuentes naturales de agua no pueden abastecer racionalmente a todos los habitantes de la ciudad. Además, se sufre en determinadas épocas del año de grandes nubes de polvo, que son arrastradas por los vientos y que se originan en el antiguo lecho del Lago de Texcoco, el cual no se encuentra hoy completamente restablecido como debiera.

No podemos olvidar en esta escueta enumeración, el problema causado por la constante concentración de habitantes, inmigrantes provenientes de las provincias, que hoy suma casi el 50% de la población metropolitana. Añadidos éstos a la procreación de los antiguos residentes, han traído como consecuencia la necesidad de demoler y reedificar varias veces a la ciudad, teniéndose que estar destruyendo constantemente edificios que aún eran útiles, para sustituirlos por otros más altos, a fin de que cada día haya más capacidad para alojar a una población que rápidamente se multiplica. En fin; otro problema de importancia de nuestra capital y que sería muy interesante discutir, es aquél que se refiere a la poca cantidad de espacios verdes. Se trata de una porción de áreas destinadas a jardines, a parques públicos y no sólo públicos, sino privados también, verdaderamente pobre, en comparación con la superficie construida. Y así podríamos seguir enumerando algunos más.

12. En busca de una solución demográfica

Pues bien; enlistados así en forma arbitraria algunos de los problemas fundamentales de esta capital, queremos ahora hablar sobre lo que en nuestro concepto podría ser una proposición para resolver la mayoría de ellos. Dentro de un terreno de aproximaciones, contando con errores relativos, quisiéramos explicar lo que en nuestra opinión es una idea que bien podría servir de regulación al crecimiento de la urbe, que trataría de resolver humanamente una serie de problemas como los que acabamos de enumerar. Estamos hablando, claro está, en términos muy gruesos, haciendo apreciaciones muy generales; porque no es posible que nos detengamos, en este caso; en detalles. Por eso, el tema urbanístico lo presentamos abocetado. Pero ciñéndonos a este criterio, creemos que habría que pensar en primer lugar, para tratar de solucionar estos problemas, en restablecer el equilibrio demográfico nacional. Todas las dificultades urbanísticas de orden humano, de orden social, se originan debido a la gran concentración de habitantes en la zona central del país, precisamente en la capital.

Entonces es lógico pensar, para resolver esto, en la conveniencia de enfocar el problema no desde un punto de vista meramente urbano, sino tomando en cuenta una planificación más general, la planificación del país, para poder controlar y distribuir a las grandes masas de habitantes. Esto se realizaría en tal forma que las poblaciones periféricas tuvieran tanto atractivo para la gente como ahora es atractiva la ciudad [sic.] de México para los habitantes del resto del país. Para lograr este equilibrio, se requiere un serio estudio de planificación, cuya aplicación práctica gradual y condicionada, implicaría la resolución de problemas económicos, entre otros, como sería la creación de fuentes nuevas de trabajo y mayores garantías de vida en los Estados. En este programa habría que establecer también, en la provincia, atractivos de carácter cultural y satisfactores de esparcimiento, que son fuerzas sin duda importantes por ser capaces de atraer a mucha gente, como sucede ahora del campo a las ciudades y de las ciudades provincianas a la gran capital.

13. Conveniencia del desmembramiento de la capital

La ciudad [sic.] de México sigue creciendo y hasta ahora nadie ha podido detener el crecimiento de su población; el cual se origina, por una parte por la reproducción de los viejos habitantes, y por otra, por la inmigración provinciana, que no sólo abandona los campos sino también las ciudades foráneas, para reconcentrarse en la metrópoli. Este hecho está planteando el problema acerca de si conviene o no, dejar que nuestra ciudad [sic.] de México se siga desarrollando desmesuradamente, hasta convertirse en un recinto capaz de contener al 50% de la población nacional. Creemos que esto sería un absurdo. Entonces pensamos, formulando un criterio personal, en la conveniencia de replanear a nuestra ciudad desmembrándola, descentralizándola, dentro del Valle de México. Por supuesto que esta medida deberá tomarse una vez que se haya aplicado el criterio nacional de la planificación demográfica, ya señalada. Ambas acciones deberán ser complementarias, pues de lo contrario se fracasará en lo absoluto. Si tratamos de dar una imagen de lo que esta urbe es y puede llegar a ser, diremos que la ciudad actual debe limitar su expansión, la que debe ser absorbida por otros nueve núcleos urbanos cercanos, pero aislados, y con servicios autosuficientes. Así se distribuirían estas diez ciudades alrededor del Lago de Texcoco restablecido, separadas por campos de cultivo y de recreo, pero unidas por un gran anillo de circunvalación de tránsito rápido.

En esta forma, creemos que podría detenerse el proceso espontáneo que convirtiera a nuestra ciudad en algo más monstruoso de lo que es. Esta solución canalizaría en el futuro el exceso de habitantes para que no estuvieran supeditados éstos a un solo centro comercial, a un solo centro de negocios, a una sola zona cultural y gubernamental, que en forma especial y en conjunto es el verdadero foco de todos los problemas municipales. En semejante esquema de previsión, se puede ver no sólo la dispersión de las áreas urbanas propuestas, sino la sugestión de que conviene establecer el Lago de Texcoco, entre otros fines, para que forme el centro de distribución de ese agrupamiento

de pequeñas urbes, resultante de dividir y fragmentar el área urbana necesaria. Estas ciudades estarían asentadas aprovechando, naturalmente, los terrenos firmes del Valle. Tales poblaciones no serían ciudades satélites, núcleos aislados pero dependientes de un foco mayor, puesto que no creemos que la solución del problema de la ciudad se encuentre en el establecimiento de ciudades satélites. Nos parece que la mejor disposición sería creando ciudades autosuficientes, pero bien interrelacionadas entre sí, mediante una autopista extendida alrededor del Lago, como ya dijimos.

14. Dispersión contra concentración en lo urbano y en la habitación

La proposición anterior podría dar motivo a infinidad de discusiones, pero no es el caso llevarlas a cabo en estos momentos. Simplemente la presentamos porque es oportuno ofrecer su esquema, ya que la idea la hemos desarrollado en otros trabajos con cierto detalle. Aquí se presenta como antecedente de orden urbanístico, para el estudio del tema de la habitación popular urbana que nos proponemos tratar como asunto principal. De modo que ha llegado el momento de entrar en el asunto referente a la repercusión que tiene o debe tener, un determinado criterio urbanístico con respecto al problema de la habitación popular en las ciudades. Creemos, como ya dejamos asentado desde un principio, que estos dos grandes temas, urbanismo y habitación, se encuentran íntimamente ligados. Esto es de tal manera, que lo que se piense de uno, tendrá forzosamente que producir ciertas consecuencias en el otro. Y a la inversa: lo que se crea que debe ser la habitación urbana, normará en gran parte las ideas que se tengan sobre la organización y crecimiento de las ciudades. En este terreno, creemos que existen dos grandes conceptos básicos, dos corrientes principales, dos orientaciones generales, en suma, dos posturas posibles. Una sería aquella dirección que sosteniendo en la esfera urbanística la concentración demográfico-arquitectónica, cree que la acumulación máxima de habitantes en una cierta área, conduce al progreso futuro de los pueblos

y los países. Este criterio tiene que traer como consecuencia, en el campo de la habitación mayoritaria o popular, la concentración de viviendas, obteniéndose viviendas agrupadas, reunidas en edificios colectivos, elevados en muchos pisos. Por otro lado, el criterio de la dispersión, de la fragmentación de área urbana, tiene su correspondiente solución característica en cuanto a habitación, la que se entiende como viviendas aisladas.

15. La habitación popular debe regirse por la dispersión

Por lo dicho hasta ahora, fácil es percatarnos de que se trata de dos criterios, pero que no por eso deben ser irreconciliables siempre. Nos parece que en un país como el nuestro, en donde las clases sociales están escalonadas gradualmente, sin muchos contrastes entre las inmediatas, deben existir como de hecho existen, los dos tipos fundamentales de habitación: las agrupadas en forma de inmuebles de apartamientos o de edificios multifamiliares, pero siempre controlados según el tipo de habitante, su ubicación y su número, así como las viviendas aisladas. Pero tratándose de la habitación específicamente popular, estamos convencidos de que las familias trabajadoras prefieren por su tradición rural, las viviendas solas, estando incapacitadas de habitar en un apartamiento. Este tipo celular es más propio para las clases media y superior, quienes a fuerza de vivir apretadas por años en las ciudades, han acabado por adaptarse a espacios más reducidos sin padecer incomodidad. De aquí que tanto desde un punto de vista urbano, como desde el ángulo de la vivienda popular, aboguemos por el criterio de la dispersión, ya que la mayoría debe alojarse en múltiples núcleos urbanos minoritarios, para que no presenten problemas demográficos y municipales. El criterio urbanístico que busca de preferencia soluciones horizontales, es el que más se acerca a lo que conviene a México, al pueblo de México. Tal orientación obedece a nuestras condiciones geográficas, sociales e históricas; responde a las supervivencias de la tradición. Una solución que no es, por un lado, ni la dispersión anárquica, natural a la época anterior al nacimiento de las ciudades, enclavada

en un medio meramente rural, ni tampoco es por otra parte, un producto excesivamente concentrado, raíz de la formación de grandes núcleos sociales, de ciudades cosmopolitas de muchos millones de habitantes, que conducen a la erección de edificios de muchos pisos por la carestía del terreno.

De las dos últimas soluciones, creemos que ninguna de ellas conviene a México. El camino más adecuado a seguir, es aquél que oyendo las voces de la tradición y de la costumbre, debe sin embargo someterse la renovación de los adelantos propios de nuestra época. Esto debe efectuarse de modo que tales adelantos no vayan a romper, de raíz, la estructura misma de la costumbre familiar y la tradición en el campo de la vivienda popular. Por lo que se refiere a las habitaciones urbanas de las clases mayoritarias, debemos tener el criterio de que no obstante utilizar los adelantos modernos, tanto en la construcción de ellas como en sus instalaciones, así como en las nuevas costumbres de sus habitantes, que se van infiltrando poco a poco en nuestro país, debemos mantener a pesar de esto, fundamentalmente, el tipo de casa urbana semi-rural, que es el modelo más característico y dominante en el territorio nacional. Como ya dijimos, somos habitantes de ciudad los que residimos en urbes, pero no somos hombres hechos puramente para la ciudad; aquí la mayoría de los individuos urbanos tuvieron su origen en los campos, en pequeñas poblaciones, sea por si mismos o por sus cercanos antepasados. Dado lo muy reciente de esta tradición rural del habitante urbano, el lógico pensar que consiguiente, que no podemos pasar de repente, de un golpe, de vivir como campesinos puros a llevar una vida de hombres cien por ciento urbanos, con todos los refinamientos y vicios propios de éstos. Ocupamos en realidad un peldaño intermedio, que es el de la vida del campo trasplantada a la ciudad.

16. Aleccionadora experiencia

Queremos poner un ejemplo de divulgación popular a este respecto, como es el hecho de que todos los arquitectos mexicanos hemos experimentado, al construir alguna casa barata en nuestro medio, siguiendo el estilo llamado

funcionalista. Una vez que esta casa económica ha sido hecha, siguiendo un criterio de gusto simplificado, de estricta limitación, sin adorno alguno, y es habitada por gentes representativas de nuestro pueblo, por alguna familia humilde de extracción popular, estos habitantes acaban por modificar con asombro nuestro las fachadas de este pequeño edificio. A veces le añaden nuevos elementos arquitectónicos, pero siempre jardincitos, macetas, rejas de dibujo complicado y mil cosas más, concebidas indudablemente con el peor gusto artístico. Pero es en esto en donde el arquitecto debe notar su descuido, ya que esa reacción denota el no haber tomado en cuenta al proyectar la vivienda, la necesidad apremiante que existe en el mexicano, que por lo común es de origen rural reciente, de esos detalles representativos de su más honda tradición. Naturalmente que tal necesidad deberá resolverla el arquitecto, no en esa forma espontánea de remiendo, sino incluyéndola dentro del plan general y con un gusto depurado. Esta observación nos hace ver que el problema que nos plantea nuestro público popular, es un problema real, verdadero, y que el arquitecto no obstante ser un arquitecto moderno –lo cual debe enorgullecerlo-, no debe nunca desoir. Semejante necesidad existe y debe ser atendida, porque la verdadera resolución técnica de una cuestión, no consiste en evadir la necesidad que la plantea, sino en solucionarla, afrontando de hecho las dificultades inherentes, no eludiéndolas.

17. El criterio para juzgar y proyectar

Ahora vamos a decir algo acerca del tipo de habitación urbana popular, que creemos sea el más adecuado para México. No sólo nos vamos a referir a cómo ha sido esta casa en el pasado y en el presente, sino que también hablaremos sobre nuestra personal opinión referente a la forma en que las bases del pasado y la actualidad apoyada a su vez en éste, pueden proyectarse hacia el futuro. Esta ligazón de los tres tiempos de la vida, nos hará comprender cómo la modernidad, los adelantos de nuestra época, pueden ser adaptados racional y no arbitrariamente impuestos, nuestra condición social peculiar, a nuestra

psicología íntima. Pero para tratar de una obra arquitectónica, como ustedes saben, y nos parece ver entre la concurrencia a muchos arquitectos, es indispensable entender la concepción de ella definida por la concurrencia de varios factores fundamentales. Estos elementos diversos la constituyen de manera recíproca, por cooperación, por colaboración. La recreación de la arquitectura no es una actividad simple, si no el esfuerzo de tratar de reunir muchas otras actividades y hechos. Como dijo hace 2,000 años Vitrubio, es la síntesis de muchos saberes diferentes en el seno de la obra única, coordinando estos conocimientos particulares en una nueva visión, proyectada en toda su amplitud como para abarcar y encerrar a todos los detalles disímbolos en su propia unidad, Según esto, podríamos definir a la obra de arquitectura como compuesta de cinco factores esenciales. El factor geográfico y físico, contribuyendo a modelar a la vivienda humana según la región y los medios materiales disponibles, como el clima del lugar, la naturaleza del suelo, los materiales que ofrecen el territorio en forma espontánea y lo que el lugareño elabora partiendo de ellos, etc. En segundo término tenemos el factor humano. Este da el contenido de la habitación, o sea, el habitante mismo, con todas sus características peculiares en lo físico y moral, según la época en que vive y el lugar en que se ubica. En tercer lugar, nos encontramos con el aspecto constructivo de los edificios, que es el que hace que una obra arquitectónica sea resistente y dure, a pesar de las fuerzas de la intemperie y del uso constante de sus paredes, techumbre, vanos, etc. En cuarto término, hallamos el factor económico, que nos hace saber si podemos levantar una construcción con mayor o menor amplitud, según los medios que nos ofrezcan el problema en cuestión. Y en quinto lugar tenemos el factor plástico, elemento indispensable que se capta por medio de los sentidos y que llega a afectar emotivamente a nuestro ser.

18. Dispositivos arquitectónicos según los climas

Los cinco factores arquitectónicos mencionados, nos ayudarán para ordenar la descripción que enseguida pensamos hacer de lo que entendemos por la

habitación urbana más apropiada para nuestras circunstancias. En estas condiciones, podríamos imaginar un mapa de la República Mexicana que contuviera los lineamientos principales del aspecto geo-físico de la arquitectura. En síntesis: nuestro país puede dividirse cuatro grandes zonas, correspondientes a los cuatro climas más definidos, según las características propias de cada uno, y que esbozaremos tan sólo, dado el carácter accidental de este tema. El clima estepario, situado en toda la parte Norte del país y bajando algo hacia el Sur, por la Mesa Central, se caracteriza por ser seco y extremoso. El clima tropical, que se extiende por las fajas litorales del Golfo de México y del Océano Pacífico, uniéndose en el Istmo de Tehuantepec, para reaparecer después en el extremo Norte de la Península de Yucatán, se distingue por ser húmedo y poco variable en su temperatura. El clima subtropical de altura, que se aloja en la Meseta Central de México, por un lado, y en la meseta del centro del Estado de Chiapas, al Sur, tiene como propiedad ser semi-seco y, como el anterior, también poco variable. Y, por último, hallamos el clima sub-ecuatorial, ubicado en la parte fronteriza del Sur del territorio nacional, en la que colinda con la República de Guatemala, definiéndose por su gran humedad, que ha hecho surgir a las selvas gigantescas, y su escasa variabilidad durante las estaciones del año.

Ahora bien; estos climas locales del país o microclimas traen, como consecuencia directa de sus peculiaridades, ciertas disposiciones arquitectónicas bien claras en cada caso, que tratan de resolver los problemas especiales motivados por las condiciones atmosféricas de cada región climática particular. Así, es posible reconocer en las casas existentes en la zona de clima estepario, la necesidad de un doble techo plano, separados ambos por una cámara de aire aislante de la temperatura, útil para mantener caliente el interior en la temporada de extremo frío, como para sostener fresco dicho interior en épocas muy calurosas. En este tipo de casa que apodaríamos norteña o esteparia, también es indispensable cierta elasticidad en el uso de los soportes verticales, ya que deben poder clarearse al máximo en verano, dejando pórticos sombreados entre el ambiente interno y el ámbito exterior, así como durante

el crudo invierno, poder cerrarlos como si fuera un doble muro, para proteger a la temperatura del interior, en donde estaría prendida una chimenea, de la frialdad de la atmósfera de afuera. Por su parte, las zonas de clima tropical, costeño, existen casas que tengan tejados algo inclinados, por la relativa abundancia de las lluvias, así como que posean junto a la crujía principal, cuando menos un pórtico, cuya función sería aminorar el calor del interior de la mencionada crujía. Cosa distinta ocurre con las habitaciones propias para el clima subtropical de altura, las cuales necesitan techos más bien planos por la apreciable sequedad y, por cuanto a la temperatura, muros sencillos, ya que esa temperatura es poco variable durante el año Y en fin, en lo tocante a las viviendas ubicadas en regiones cuyo clima es el llamado sub-ecuatorial, que es el más húmedo del país y el más cálido, durante todo el transcurso del año, requieren poseer techumbres muy inclinadas, de dos aguas de preferencia, así como pórticos a ambos lados de la crujía principal, para proteger al interior del Sol ardiente e implacable que caldea la atmósfera interior.

19. La interpretación de la distribución con diversos materiales regionales

Pero no sólo interviene el clima en la definición geofísica de la obra arquitectónica regional, en la arquitectura doméstica mexicana, sino además, los diversos materiales de construcción existentes en cada localidad. Acerca de esto, es bien sabido que las variadas regiones de México presentan características muy peculiares, ofreciéndonos no solo hermosos paisajes representativos, para gozo de la vista, sino también condiciones especiales de los terrenos y subsuelos, que permiten la extracción y aprovechamiento de determinados materiales, así como su especial modo de empleo, que motiva a la diversificación de los procedimientos constructivos según el lugar y las costumbres de los habitantes. Esta otra cara del problema físico-geográfico, permitiría por sí sola trazar todo un mapa del país, en donde se marcarían estas distinciones en cuanto a materiales abundantes y de mayor uso en cada localidad,

así como la referencia a los sistemas de construir a cada lado, que se hallaría vinculada al renglón anterior de los materiales. Este mapa nos brindaría en ojeada rápida, las formas mexicanas de edificar en sus principales variantes. No podemos aludir aquí, a pesar de todo, a todos estos pormenores. Sólo citaremos las grandes divisiones en que se haya clasificado lo constructivo en nuestro país. Así, tendríamos como en primera división, los materiales usuales en soportes y cubiertas. Después vendrían, en cada uno de estos grandes capítulos, los materiales naturales y los artificiales con sus empleos más generalizados. De este modo quedarían ordenados tanto materiales como los troncos rústicos de árboles, los bloques de adobe, las pencas de maguey, las hojas de palma, las piedras naturales en su[sic.] diversas formas, como los producidos por la gran industria: el ladrillo, el concreto armado, el hierro estructural, la lámina de asbesto-cemento, la lámina de aluminio, el vidrio y los materiales plástico, etc.

20. Idealizando la realidad en un proyecto

A donde vamos, después de dejar someramente apuntados los preámbulos anteriores, es a definir lo que creemos que puede ser uno de los tipos representativos de la casa mexicana; de aquella habitación que concuerda mejor con las condiciones ambientales y humanas de nuestro pueblo. Trataremos de un ejemplo simple, de entre los varios modelos de proyectos que podrían proponerse, puesto que la arquitecta es una concreta y se da a través de edificios concretos, los cuales en cada caso particular la representan. No puede, por lo visto, hablarse en general de ella en el terreno de los hechos, de las realidades, sino simplemente refiriéndose a casos determinados. Hasta cierto punto y dentro de toda la relatividad implícita en estos casos, queremos referirnos a un prototipo de habitáculo, que creemos que bien podría construir una plasmación aproximada del criterio que se halla fincado en las raíces de nuestro medio. Es el tipo de casa que llamaríamos urbano y, al mismo tiempo, semi-rural. Es decir, qué responde fundamentalmente a la tradición rural, la que está presente en la actualidad en el alma de nuestros habitantes de

condición urbana, citadina. Se trata de un modelo imaginario, futurista y, por ende, inexistente, que no obstante su irrealidad, está pensado tomando en cuenta la realidad más verás de la forma de vida mexicanos de hoy. Lo que sucede es que, mientras esta realidad, esta manera de ser y de exteriorizarse del mexicano dominante en número, aparece dispersa en sus diferentes modalidades en cuanto al uso y destino de la casa, aquí tratamos de realizar una síntesis de estas manifestaciones aisladas, para obtener al fin una posibilidad de habitación que sea lo más completa posible, dentro de este ideal qué trata de mejorar en el futuro la vivienda de nuestra familia media, sin perder, en el fondo, las costumbres, los hábitos, la idiosincrasia que configuran su ser interior y su correlativa exteriorización práctica. La suma y fusión de detalles reales en qué se ha producido y se produce este estilo de vida, reducido a proporciones viables, simplificando el conjunto pero haciéndolo lo más completo posible, es el modelo de casa construido mentalmente al tratar de resolver las necesidades presentes y futuras de la familia mexicana.

21. La manzana existente como unidad urbanística

Sin duda existe la manzana tipo, dominante por su persistencia, qué constituye la unidad urbana de nuestras ciudades. Cuando hablamos de habitaciones, sean estás grandes conjuntos, colonias de viviendas o casas aisladas, sean existentes o proyectadas para su posible realización futura, debemos partir siempre de las condiciones urbanas en que se desarrolla nuestra vida promediada. En este sentido, la unidad urbana de habitación, existente No sólo en nuestras principales ciudades, sino en casi todas las pequeñas poblaciones que se encaminan hacia metas urbanas, es la característica manzana que mide aproximadamente una hectárea de superficie, o sea, un cuadrado de terreno de 100 metros por lado. Pensamos que esta manzana típica de las poblaciones mexicanas, las que están trazadas casi en su mayoría con calles rectas cruzadas a escuadra, puede ser aprovechada eficazmente en el porvenir con modificaciones internas, no perimetrales. Esto es así, por ser una

realidad difícilmente transformable y, además, porque al utilizarla como base para el futuro, no se sacrifica nada vital de lo que hoy se necesita y que posiblemente también mañana se necesitará. Tenemos la convicción de que el urbanismo en los próximos años, ante la atención que está fijando cada vez más en las poblaciones medias de los países poco industrializados, irá abandonando las pretensiones de realizar siempre grandes obras, especulares y demoledoras, capaces de desfigurar las estructuras tradicionales de las ciudades. Será más aceptado, ante la imposibilidad de mecanizar al mundo en todos sus pequeños poblados, el deseo de conciliar al aprovechamiento de los factores locales, históricos, con las fuerzas propias de la técnica moderna. Unir sabiamente el futurismo de los grandes trazos de carreteras y ferrovías, con las realidades consuetudinarias, ciertamente algo estacionarias, será lo mejor, reconociendo como "modernas" también a éstas, ya que la tradición persistente que vive en cada uno de nosotros, no es algo muerto, sino que define la realidad presente de cada pueblo.

22. Lotificación unifamiliar sin olvidar el jardín multifamiliar

Podemos imaginar a esta manzana como lotificada en forma ideal, de manera que la división real de los predios existentes se vaya ajustando gradualmente a ese trazo mejorado. En el caso de las nuevas manzanas que se planeen, ya sé lotificarían así desde el principio, conservando dichas manzanas las mismas dimensiones perimetrales de las antiguas, para facilitar la coordinación Vial entre los barrios viejos y los nuevos en una población con tendencia a crecer. La lotificación de que se habla es muy sencilla, hecha con la idea de establecer terrenos propios para construir casas familiares aisladas, unifamiliares, que constituyen una mayoría en nuestro país y que responden a las necesidades actuales y a las previsibles de nuestra gente. Esta gente que, como dijimos, está acabada de llegar a las ciudades procedente del campo, y que conserva frescas por lo mismo, las recias tradiciones rurales en lo moral y material de su vivir. Ya vimos, a este respecto, en cuanto al urbanismo de la ciudad

[sic.] de México, que el criterio de planear y sostener las casas unifamiliares, con preferencia sobre los edificios multifamiliares o colectivos, se fundaba en un concepto descentralizador de la planificación de actividades y espacios habitables --terrenos y locales-- correspondientes. Pues bien; la distribución de lotes unifamiliares en una manzana de 100 por 100 metros, nos da, suponiendo orientados los lados del cuadrado de dicha manzana hacia los puntos cardinales, hileras de 10 lotes frente a las calles situadas al Este y al Oeste. Como estos lotecitos medirían cada uno 10 metros de frente por 40 metros de fondo, quedaría en la parte central una faja de terreno sobrante, cuyas cabeceras estarían orientadas una al Norte y otra al Sur dentro del modelo de manzana propuesto. Esta faja estaría dividida, destinando los dos pequeños lotes de las cabeceras a edificios de servicios combinados –escuela primaria, jardín de niños, guardería infantil, clínica, tienda de barrio u oficinas, según el caso-, y el centro, a juegos infantiles al aire libre. Podría suponerse que, midiendo 20 metros de frente por 20 metros de fondo, los dos lotes extremos de la faja central, situados frente a las calles Norte Sur que circundan a la manzana, quedaría un jardín interior de 60 metros de largo por veinte metros de ancho. Esta última superficie de 1,200 metros cuadrados, además de poner contener cómodamente a los 100 niños de la manzana jugando –lo que requeriría 400 metros cuadrados, o sea, la tercera parte-, permitiría dejar amplias zonas de jardines arbolados, destinadas a estar y a paseos a pie de los adultos -800 metros cuadrados.

23. Baja densidad de población con posibilidad de aumento

La anterior disposición del uso de la tierra en la manzana –que es algo bastante ideal y que en su aplicación práctica podría traer por resultado infinitas variaciones, muchas de ellas menos holgadas-, provocaría una densidad de población bastante baja, que sería de 120 habitantes por hectárea, como mínimo. Esta podría duplicarse, teniendo 240 habitantes en esa misma unidad de superficie. Habrían, además, otras variantes de la densidad de población,

motivada por situaciones especiales en el número de personas que se alojaran en cada vivienda, o en la mayor o menor amplitud de éstas. La densidad máxima o densidad tope sería 560 personas, cuando todas y cada una de las casas de la manzana tuvieran dos pisos independientes y estuvieran habitadas por dos familias cada una, con un promedio de 9 personas por vivienda. Ya explicaremos después esta elasticidad de la casa que corre pareja con el crecimiento de la familia o con la posibilidad de incorporar una familia adicional a la familia de base, por habitación. Sea cual sea la ampliación de las casas, en todo caso está previsto en este proyecto arquitectónico que las superficies construidas, respecto al terreno de la manzana, nunca se alterarán, aun en la situación de máximo desarrollo de todas las viviendas. De modo que la relación entre área construida y el espacio din construir, sería del 44.6% para lo edificado, en tanto que la superficie descubierta sería de un 55.4% del área total de la manzana tipo.

De aquí se desprende que el concepto que tenemos de la vida urbana del pueblo, atiende a la superficie de construcción destinada a la vida familiar privada, tanto como a la parte no edificada, cuya función la de servir de lugar de esparcimiento colectivo. Si nosotros visitamos una casa de vecindad, de las que abundan en las zonas antiguas de nuestras ciudades mayores, tan típicas de la época colonial, encontraremos en ella junto con sus naturales inconvenientes, esta ciudad innegable: El perfecto equilibrio entre el área destinada a la vida en común y la qué sirve a la vida exclusiva de cada familia. La serie de viviendas están situadas alrededor de un patio amplio, llamado "patio de vecindad" en gracia a que allí es el centro de reunión de todos los habitantes del edificio, tanto para las labores diarias como para las festividades colectivas. Y por esta tradición digna de conservarse, también aquí en nuestro proyecto normativo, hemos tomado en cuenta esa acertada combinación de espacios generales, entre los cubiertos de uso más bien privado, y los descubiertos, empleados para la vida comunal. En nuestro caso, el equivalente al patio de vecindad de las viejas construcciones, es lo que llamamos el "patio-jardín

de vecindad". Cómo fácilmente puede advertirse, se trata de una misma cosa, con excepción de haberse introducido como Innovación del jardín de uso colectivo.

24. El origen indígena del patio central

Este asunto de la distribución del espacio, puede ilustrarse mejor con una breve referencia a la historia de nuestra arquitectura civil. Creemos que nuestra condición humana y, por tanto, la naturaleza de la habitación que corresponde a ella, está arraigada en un pasado que tuvo determinado origen y que trataremos de definir remontándonos a otros siglos, en forma breve. Se puede ver en los dibujos de los códices, que representan a la vida indígena a la llegada de los españoles, disposiciones de casas o palacios destinados al uso de nobles y sacerdotes en las que dominaba la composición un elemento regente, en forma central, que no era otro que el patio interior, el patio privado, alrededor del cual se desarrollaba la vida palaciega. Así, en la casa indígena de cierta categoría, las habitaciones privadas circundaban al gran patio central, el cual servía de lugar de recepción y de intercomunicación a los cuartos. Podríamos afirmar qué este patio era la reducción equivalente de la gran plaza de los centros ceremoniales religiosos.

Ahora bien; no sólo en la época prehispánica se usó este patio central. Hoy día el mexicano, aunque no viva en una casa sola con tal disposición, sino en un apartamiento, tal vez junto a muchos otros dentro de un edificio característico las ciudades actuales, tiene muy desarrollada la noción de lo privado, como supervivencia heredada, tanto por el lado de sus antepasados indios como por parte de sus predecesores hispanos, de la época colonial. Este concepto de la preponderancia de la vida privada sobre la pública, de preferir lo íntimo a lo común, el corazón de las personas y de las cosas por encima de la envoltura de ellas -qué es la que las pone en contacto con sus semejantes-, es en realidad una característica esencial del habitante de nuestro país. Lo es a tal punto, que sirve para contrastar su manera de ser con relación a los hombres de

otras culturas, cuyos individuos, tal vez más civilizados que nosotros, tienen una idea más clara de la vida- colectiva, de la relación inter-individual o pública. Estamos convencidos de qué es consustancial al mexicano, hablando en el terreno de las costumbres, en la esfera de la moral individual y social, esta preferencia o inclinación por lo particular sobre lo general, por la vida privativa frente a la vida pública. Resulta ser el mexicano actual un individuo eminentemente subjetivo, que frecuentemente desoye los llamados del mundo objetivo, del concierto inter-personal.

25. Historia mediterránea del patio cerrado

Esta característica psicológica, resultado a nuestro entender de la pérdida de la cultura moral aborigen que era básicamente impersonal, se originó hace algunos siglos. Correspondiendo al individualismo español en la época colonial, surgió la disposición del patio de la casa como centro de la vida privada. Coincidiendo con las residencias indígenas, trajeron los españoles por medio de la conquista y la colonización de la Nueva España, ese patio tan característico. Pero dicho ámbito descubierto aunque circundado por habitaciones, no fue originalmente creado en España, sino que tiene antecedentes mucho más lejanos en el espacio como en el tiempo. Si observamos un mapa del mundo, veremos que hay un punto en que se unen nada menos que tres grandes continentes: Asia, Europa y África. Este punto intermedio es Persia, cuya salida marítima natural es el Mediterráneo. Según los historiadores de la arquitectura, Persia fue el foco en dónde se originó la distribución de los edificios alrededor de un patio. De tal región se desplazó esta idea y su hábito de construirla, hacia el Occidente, aprovechando la vía marítima Mediterránea. Así influyó sobre distintos pueblos ribereños, desarrollándose el trayecto, primero, de Persia a Grecia; otro desplazamiento fue el que conectó a Persia a través del Norte de África, con Italia y Francia; y, por último, una tercera emigración llevó la cultura persa a España, pasando también por Norafrica. Este último recorrido fue el que siguieron los árabes, cuyos patios quedaron

monumentalmente representados en los famosos alcázares de Andalucía. De aquí partió la idea que vendría a dominar más tarde el extenso territorio del Continente Americano. Podemos decir, en lenguaje figurado, que el patio mudéjar se superpuso a los patios de las grandes mansiones indias, al ocurrir la conquista de América. Razón por la cual la idea original de los persas no fue nunca nada extraña a los pobladores nativos del Nuevo Mundo. Así, encontramos una doble raíz del patio centrado de las casas mexicanas, entendido éste como núcleo principal de la vida privada o familiar, así como eje distributivo de la composición arquitectónica.

En la planta del edificio del Alcázar de Sevilla, España, encontramos una distribución característica, de origen árabe, pero que se adaptó perfectamente a las condiciones del país subyugado, siguiendo las costumbres de los moriscos o colonizadores. En este gran patio cerrado aparece, señoreando el lugar, el agua, vertida en fuentes y canales. Este ingenioso sistema de introducir el agua en los lugares habitables, está combinado con el encierro perimetral del patio, acentuando así la idea de que allí existe un paisaje real, del campo, pero que por razones de privacía está cercado para el disfrute exclusivo de los habitantes del palacio. Tal disposición de locales en el edificio, nos señala categóricamente los límites de la vida privada ante la vida pública. Si el árabe amaba las correrías y las aventuras fuera de su casa, al regresar cansado a ésta, deseaba encontrar la tranquilidad bucólica dentro de los muros limitadores de sus patios y jardines privados.

26. Contraste entre la casona y el jacal

Este mismo contraste lo hallamos, en México, en las costumbres de dos clases de personas –los citadinos y los campesinos-, que dan a sus moradas formas opuestas de la relación establecida entre la interioridad y la exterioridad, entre el cercar el espacio de la vida familiar, característico de las ciudades, y el abrir los vanos de los muros de la vivienda hacia el horizonte infinito, propio de los jacales rurales. Semejante oposición entre urbe y campo, la encontramos

por igual durante la época prehispánica y la época colonial. Como bien se sabe, la casa de nuestro campesino, enclavada con frecuencia en zonas tropicales de vegetación abundante, está construida regularmente con troncos de árbol, ramas y hojas de palma. Es simplemente una pequeña habitación aislada, en donde la visualidad de sus moradores está dirigida en sentido periférico. Este proyectar su propio ser, por parte del hombre de campo, hacia llanuras, montes, ríos, mares para identificarse con la amplia naturaleza circundante, es el concepto del paisaje natural en los campesinos. Pero esta noción contrasta visiblemente con respecto a la vida interior, a la vida aislada de la familia de las ciudades de gran tradición colonial. En esta vida circuída [sic.] por paredes, las que impiden la fácil intercomunicación del ambiente interior con el exterior de la casa, y viceversa, es evidente que denomina un sentido de concentración, un recogimiento arquitectónico que corre parejo, no por casualidad, con las persistentes vivencias íntimas, de orden psíquico, que forman una de las características más constantes de nuestra manera de ser. Lo psíquico, que se esconde en los profundos repliegues de la conciencia propia de cada uno, al manifestarse hacia afuera, tiene que configurar el espacio exterior, de modo que concuerde éste con aquella condición espiritual, íntima.

Ejemplo, por demás representativo, de esa propensión mental del hombre urbano a multiplicar los focos de observación, que son los de los diversos miembros de la familia dentro de la casa, para polarizar todas estas miradas hacia un solo punto de interés, que es el patio de la misma, es la distribución arquitectónica típica de las casas de estilo colonial. Como se ve, tal tendencia se opone a la del campesino, quién procura reunir o simplificar numéricamente los puntos de vista y observación de los miembros de su familia, reduciéndolos a ser posible a sólo uno, o aproximado tanto entre si tales focos de visión, que casi se convierten en uno, frente a la proliferación de motivos diversos del paisaje circundante. La vida centrípeta o de ensimismamiento posee, pues, un sentido diverso a aquella otra que se mueve centrífugamente, proyectándose fuera de sí. Si observamos el ya clásico patio colonial, lo veremos siempre rodeado de elementos verticales que lo enmarcan, que lo

aíslan, sean éstos pórticos, corredores cubiertos y abiertos mediante intercolumnios, o sean paredes lisas, o con ventanas, y cubiertas ornamentalmente por vistosas plantas de enredadera. La cosa es que hay un elemento central, el patio, que es un recinto descubierto, alrededor del cual se desarrolla un corredor cuadrangular, cubierto pero abierto, situado como un primer cinturón que aprisiona el aire del patio y teniendo un carácter transitorio intermedio, entre la intemperie y lo clausurado, entre lo libre y lo cobijado. Por fin, encerrando a este corredor, presentando por lo tanto un mayor desarrollo que éste, se encuentran las cuatro crujías de habitaciones, representativas de la máxima intimidad habitable. Alcobas, corredor y patio, son tres categorías arquitectónicas en la casa mexicana, ordenadas gradualmente de lo más hermético a lo más descubierto, de lo envuelto a lo desenvuelto, del cuerpo vestido al desnudo.

27. Lo anónimo rural y lo individual urbano

Prosiguiendo la comparación entre la interiorización del vivir y la exteriorización de la vida, propias de la casa de patio y el jacal sembrado en los campos, podemos decir que estas disposiciones arquitectónicas se encuentran reflejadas en los habitantes, a causa de ser éstos el modelo original varias veces reproducido en vaivén. En efecto; por una parte, la choza rural da una mayor unidad a la familia, ante lo amplio y variado del paisaje; la familia campesina tiene toda ella una sola personalidad. Por otro lado, la casa de ciudad dispuesta a base de un patio central –paisaje urbanizado-, disminuye la dimensión del paisaje natural así como su variedad de motivos, a la vez que diversifica los ángulos desde los cuales puede ser observado dicho paisaje resumido, compacto. Esta multiplicación humana despierta la variedad de personalidades dentro de una sola familia. Todo lo cual viene a significar que, mientras en el campo impera el hombre anónimo, la vida impersonal, en la ciudad, en cambio, domina el individuo perillado por sí y para sí mismo, frente a sus semejantes. Y esta condición psíquica del habiente de uno y otro medio, es

la razón profunda que da sentido propio a ambas maneras de existir sobre la tierra. Por eso el campo es algo más popular que la ciudad, y ésta es una cosa más cultista [sic.] que aquél. De aquí que el hombre que aspire a hacer una destacada individualidad resida en la ciudad y aquel otro que quiera tener la fuerza de la colectividad se sitúe en el campo.

Esto queda muy bien explicado por los tipos de actividades que distinguen más a ambos medios, siendo los trabajos de mayor iniciativa los urbanos, y los de mayor conservación los campestres. La combinación de estas dos formas originariamente distintas, se da en las barriadas populosas de las grandes ciudades contemporáneas, y en los grandes centros de trabajos fabriles o comerciales, en donde la maquina sustituye al trabajo del jornalero de los ranchos, bajo la dirección de una individualidad, que se complementa con la personalidad técnica del ingeniero inventor de dicha maquinaria. Si antes de ahora, una ciudad era nada más una ciudad, hoy, una urbe es el campo traído a la ciudad, mezclado con ella. Lo cual aclara el hecho de que los países más urbanizados, estén a punto de urbanizarse hasta fuera de sus ciudades, ya que de la mezcla de campo puro y ciudad pura ha surgido la gran urbe. Esta constituye el más trágico ensayo de la humanidad, ya que la ciudad cosmopolita quiere bastarse a sí misma sin necesidad del campo, y la verdad es que sin éste [sic.] no hay base para que exista ninguna colectividad posible.

28. Habitación virtualmente urbana pero medularmente rural

La auténtica casa mexicana de la ciudad, la de ayer y la de hoy, puede conceptuarse, como hemos venido diciendo, como expresión múltiple y variada, según los casos, pero manteniendo siempre invariable esta propiedad: ser una habitación materialmente instalada en el área urbana de alguna población y, al mismo tiempo, que posee características de vivienda semi-rural, que es lo mismo que ser espiritualmente una habitación popular del campo. Podríamos aventurarnos, pues, a afirmar que la casa mexicana urbana tiene un cuerpo efectivamente citadino, el cual encierra un alma verdaderamente rústica, una

conciencia agrícola. Ahora bien; este espíritu rural se encuentra presente aun en los casos más insólitos, como son aquellos de las unidades de apartamientos o "departamentos" de los edificios colectivos o multifamiliares. Estos casos inesperados, en que lo rural está reducido a su minúscula expresión, en que está reprimido, por decirlo así, denotan que el espíritu campirano puede estar presente en la casa urbana que nos ocupa, en dos formas: o se halla explícitamente manifestado, o está implícito. Es un asunto gradual, que comprende el trasplante integro o casi completo de los elementos fundamentales del mundo rural, y cuando éstos se han visto notablemente alterados y, sobre todo, reducidos al mínimo, por la fuerte presencia de lo urbano, por el predominio de lo artificioso sobre lo natural, de lo premeditado sobre toda espontaneidad. En efecto; hay ocasiones en que el medio urbano es tan rígido, en vista de su relativa antigüedad, que impone limitaciones muy marcadas a la inmigración rural, al grado de que, aparentemente al menos, los factores de origen agrícola casi no existen. Pero este no es el caso más presente; lo normal es que siempre quedan más o menos equilibrados ambos factores, como indicamos renglones más arriba: uno virtual y otro real, aunque velado.

En la célula familiar de un edificio departamental, se denota en algunos detalles estimados superficialmente como accesorios y secundarios, la presencia de la tradición campesina, como ocurre con las macetas de plantas o las jaulas de pájaros adornando las ventanas, etc. Pero estos pormenores no son más que signos indicadores, meros indicios de algo más importante. En verdad, mientras más carácter urbano ofrece una vivienda colectiva, mayores desajustes se presentan entre las costumbres de sus habitantes y el ámbito habitable correspondiente. Esta falta de correspondencia recíproca entre el hombre que vive en una casa y la forma de ésta, trae por consecuencia graves incomodidades, como puede ser, por ejemplo, la de estar habituado un individuo a moverse holgadamente en el campo y encontrarse, de pronto, como prisionero de un reducido recinto, que a su vez se encuentra aprisionado entre otros parecidos dentro del panal multicelular. Por este motivo nos atrevemos

a hablar de espíritu reprimido, dentro de un cuerpo arquitectónico que, aparentemente, ni nada le falta ni nada le sobra.

29. La casa granja-taller

El tipo idealizado de vivienda mexicana por el cual pugnamos, no es un proyecto simple, sino más bien heterogéneo dentro de su unidad ambiental. Trata de conciliar y reunir armónicamente, los diversos aspectos característicos de las casas populares de México. Si estas facetas son reales en su aislamiento actual, en nuestra proposición pasan a adquirir el papel de entidades ideales, en tanto que se unen o ligan entre sí, sirviéndose recíprocamente y ayudando a armar un conjunto integrador más amplio. Por eso, la casa modelo la entendemos formada por el tradicional patio central, con sus habitaciones periféricas, pero además, incluyendo un pequeño corral y una hortaliza de reducidas dimensiones, elementos que aportaría el campo, junto con otros factores tradicionales de las ciudades y mantenidos por las clases populares de ellas, como el taller, el local para un pequeño comercio y las habitaciones para una familia adicional o para huéspedes. La granja y la hortaliza es posible que subsistan, alteradas sin duda, pero deben sostenerse para satisfacer aunque sea imperfectamente una necesidad verdadera, como es la de que el campo sobreviva dentro de lo urbano, después de todas las dificultades implicadas en tan firme propósito. El taller artesanal es algo muy arraigado en las ciudades tradicionales, especialmente cuando se presenta combinado con la habitación del maestro carpintero, zapatero o sastre. En la ciudad de México durante la colonia, y en algunas poblaciones de las provincias, eran famosas las casas llamadas de “taza y plato”, las que poseían en la planta baja el taller y en un tapanco, situado encima de éste, se alojaba la vivienda familiar del artesano en forma de “cuarto redondo”. La presencia de este pequeño local de trabajo, de este taller montado a escala familiar, se justifica en un tipo normativo de vivienda popular urbana, porque las clases populares nuestras, desde la época colonial hasta la fecha, están constituidas esencialmente por

individuos y sus familias que se vienen dedicando a labores artesanas. No dominan cuantitativamente en nuestro país, ni parece que pronto lo hagan, los obreros fabriles, los obreros especializados o calificados para la gran industria mecanizada. Lo numéricamente importante es el artesanaje, el trabajo a mano, el obrero que trabaja en cierto modo aislado, en su taller privado, familiar. Esto no significa negar que tengamos trabajadores fabriles; éstos existen naturalmente en nuestro medio, pero constituyen una evidente minoría.

30. La casa tipo maceta

Como estamos determinando aquí, a grandes rasgos, lo que más se destaca dentro de nuestros diversos tipos de habitación, referidos a la vez a los medios sociales más acusados, el urbano y el rural, sería muy conveniente para este objeto, imaginar un esquema gráfico que ayudara a su mejor comprensión. Este esquema podríamos suponerlo dibujando a base de diversos círculos concéntricos, de distinto radio cada uno, de manera que se tuviera un círculo pequeño situado al centro de la figura, alrededor del cual y con mayor o menor proximidad a él, estarían colocadas varias coronas circulares. Tales superficies representarían, respectivamente, estableciendo una primera división o agrupamiento de locales, el patio central y las demás dependencias de la casa, situadas más o menos directa o indirectamente conectadas con él, pero siempre siguiendo la disposición de rodear, a dicho motivo central. Ahora bien; matizando más a cada recinto de la vivienda, es decir, singularizando a cada uno por su función específica y por su consecuente ubicación en el conjunto, tenemos que el esquema circular que nos está sirviendo de base convencional para esta explicación, quedaría dividido en dos partes: una, inferior, que contendría a los locales situados al exterior de la casa, y otra, superior, que estaría formada por las habitaciones interiores, quedando precisamente como zona neutra o intermedia, el patio. En efecto; esta jerarquía de elementos de la distribución arquitectónica, podemos sintetizarla en la imagen de una maceta, llamando por consiguiente a este modelo de casa,

"casa-maceta". ¿Y basándonos en qué razón hacemos este símil, entre una casa como ésta y un tiesto contenido a una pequeña planta? Una maceta llena de tierra con su planta, es en realidad el paisaje del campo trasladado a la vida urbana: es una porción del mundo rural adaptado artificialmente al ambiente habitual de la vida citadina, en donde se conserva gracias a un cuidado especial de quien lo disfruta, como es regalo de agua diariamente, remover y abonar periódicamente ese puño de tierra, etc.

Pues bien; en la distribución de la casa típica mexicana tenemos encerrado, en el fondo, el mismo concepto. El patio y las dependencias que lo rodean, no representan otra cosa que una maceta y, como tal, es también una construcción artificial que rodea a un trozo de naturaleza, que es la atmósfera circundada pero descubierta, la cual se ve enriquecida con algunos árboles y matas. El mundo vegetal en ambos casos, aunque a diversa escala humana, es el mismo, sometido a idénticas condiciones extra-naturales. Los elementos silvestres y los artificiales están combinados con el mismo gusto y la misma finalidad, variando únicamente el tamaño de los objetos. Las paredes equivalen al recipiente de barro, los arriates y el empedrado del pavimento simbolizan a la porción de tierra de la maceta, y los contados árboles, arbustos y matas representan a la planta única de la citada maceta. Esta planta única, en el caso del minúsculo macetero, por estar aislada, se ve multiplicada virtualmente, destacándose entonces las diferentes partes que la forma, como son el tronco, las ramas, las hojas y las flores, cada una con cierta independencia del reducido conjunto. Y esto es así porque la maceta es una reducción, una miniatura de los bosques naturales inabarcables. De aquí que podamos señalar, de paso, el nexo existente entre la maceta andaluza, de procedencia árabe, con el "bonsái" japonés, que es un jardín natural artificialmente presentado en miniatura, gracias al paciente e ingenioso arte de cultivar árboles enanos. Este nexo radica en el orientalismo de ambas manifestaciones, ya que uno de los valores propios de las culturas asiáticas es el amor a la naturaleza, por encima de cualquier producción humana.

31. Importancia de lo regional en el abaratamiento

La estructura distributiva de la casa tradicional mexicana, como obedece a profundas raíces históricas, sociológicas y psíquicas de nuestro pueblo, no puede ser desconocida ni mucho menos abandonada por el criterio moderno que pretende proporcionar nuevas casas baratas al mexicano de las clases proletarias. Pero tampoco significa esto que sólo a dicha idea preceden deba restringirse el criterio de planear, para el futuro inmediato, habitaciones populares mejores que las existentes. La fusión nos da, como se ve, un criterio completo, el cual tratando de acercarse por un lado a la idiosincrasia más oculta pero más viva del pueblo mexicano, sin embrago no quiere olvidarse por otro, de las ventajas que ofrecen las innovaciones, los modernos inventos, manifestados principalmente en la fabricación de nuevos materiales de construcción y en sus novedosas formas de uso. De donde deducimos la necesidad de que la esencia de la distribución de la vivienda urbana, adaptada a gran variedad de condiciones en cuanto a ubicación, orientación, dimensiones del terreno, tamaño de la familia, recursos económicos de ésta, etc., pueda y deba ser interpretada constructivamente, en beneficio del bajo costo de ella, según el grado de adelanto técnico del medio etnográfico, o con materiales rústicos regionales, o con aquéllos que denoten la influencia de la industrialización y la producción en masa.

En este terreno, no cabe la pugna ni la incompatibilidad entre los factores tradicionales y la técnica más avanzada, ya que tradición es secuencia gradual de mejoras, encadenadas unas a otras, apoyadas unas sobre otras, y progreso no es más que ir anticipando el futuro en el presente, pero no utópicamente, de un golpe, si no en la medida que lo vayan permitiendo las posibilidades actuales. O sea, que el pasado y el futuro se unen en el presente, para identificarse. A este respecto debemos aclarar que un pasado muerto no es un pasado humano, pues en el hombre todo pasado está presente en su vida actual, más o menos ostensiblemente. Es decir, que en la vida humana no tiene sentido hablar de extensiones pretéritas; toda tradición está siempre

viva, pues no es otra cosa que el cúmulo de experiencias tenidas por la especie humana en su afán cotidiano por superarse a sí misma.

32. Renacimiento de una gran tradición

Es ampliamente conocido en el mundo contemporáneo, el hecho de que uno de los arquitectos que constituyen la vanguardia en Europa y Norteamérica, Mies van der Roe, ha llegado también por otro camino, al concepto arquitectónico del patio privado. No es éste algo definitivamente desechado, por lo que se ve. El trata de fomentar la vida íntima mediante algunas disposiciones arquitectónicas de los edificios, la cual se había creído que con la primera revolución arquitectónica de la Primera Guerra Mundial, había quedado eliminada para siempre. Así, se creyó al principio que revolucionar, que avanzar en arquitectura, no consistía más que en ir eliminando todo lo que constituyera motivo para provocar la vida privada, aislada de lo demás, para estar en consonancia con la creencia de que todo debía ser colectivo: doctrina colectivista, multitudes aglomeradas, muchedumbres en todas partes. Este concepto por fortuna se está frenando actualmente, pues de meta se está convirtiendo en problema; en vez de ser una norma, está pasando a la categoría de obstáculo, de defecto. Es cierto que nuestra civilización constituye una sociedad colectivista, y en gran medida es la muchedumbre la forma característica de la fisionomía de la vida moderna. Pero esta exageración, sólo justificada al principio ante el desconocimiento del fenómeno, va moderándose poco a poco, al irse adaptando las nuevas ideas arquitectónicas a las condiciones reales, no imaginarias, de cada nación.

Por eso, no nos parece descabellada la idea de conservar en nuestro país –ya veremos más adelante la forma de hacerlo en el campo económico-, la distribución tradicional de la casa urbana, sometiéndola inevitablemente a las nuevas circunstancias que predominan en la actualidad y que seguramente regirán también el futuro inmediato. Estas nuevas modalidades de adaptación, se pueden resumir en estos términos: elasticidad de la solución. Lo que

se piense como solución material, debe prever los cambios tan frecuentes propios de la vertiginosidad de nuestra época, así como la coexistencia de exigencias tan distintas en una misma población, en un mismo barrio, en una misma familia, etc. Pero tal elasticidad del producto arquitectónico, puede canalizarse en dos aspectos: la adaptabilidad de la solución típica o genérica a todos los materiales y procedimientos de construcción, existentes y por existir de inmediato, y la posibilidad de crecer, que deberá estar implícita en dicha solución, desde su primera fase constructiva, sin que estorbe a que ésta como las demás fases del desarrollo cumplan su cometido, funcionando siempre las habitaciones como unidades completas, sin faltarles nada de lo esencial.

33. Las partes de la distribución

Del primer aspecto, ya dijimos antes que la adaptación de la distribución a los materiales rudimentarios o industrializados estaba prevista, dejando un margen de variación, necesario sin duda para permitir la interpretación apropiada de la solución dada a través de las múltiples condiciones técnicas de los distintos casos. Respecto al segundo de los aspectos, al relativo a la elasticidad orientada al crecimiento de la distribución de referencia, tenemos que decir que el modelo de cada que proponemos, es en su origen una unidad asilada dentro de su lote correspondiente, con varias posibilidades de desarrollo, según las sucesivas necesidades de la familia ocupante. Pero para explicar este proceso, es necesario enlistar antes con algún detalle los locales, según la función y la ubicación de cada uno dentro de las tres secciones principales en que dividimos la planta de esta unidad de habitación. Así, tenemos tres secciones de la casa: el grupo de locales que necesitan estar inmediatos al exterior, el de los que están en medio y el de los que se hallan en el interior. Esta última sección puede subdividirse en dos partes: el grupo de aposentos propiamente interiores y el de lugares ubicados en el que se conoce con el nombre de traspatio, o sea, de aquellos espacios situados en la parte posterior.

En este orden, procediendo de la calle al corazón de la manzana, nos encontramos que son locales exteriores: el portal público –elemento complementario de la calle o de la plaza en nuestras poblaciones-, la entrada, el taller o comercio, las habitaciones de los huéspedes –que pueden ser de la familia que dirige el taller o el comercio-, el baño de estas alcobas –para uso también del personal del taller o comercio-, el hueco de una posible escalera para el futuro y el pasillo de distribución de esta sección. Formando el segundo grupo, el de la sección de en medio, tenemos: la estancia porticada –que sirve a la vez de corredor abierto hacia el patio-, el patio íntimo –centro de la vida familiar, en combinación con la estancia- y la cocina –situada céntricamente como estratégico mirador, para que la madre pueda vigilar el movimiento general de la casa. En la parte interior nos encontramos con los siguientes recintos: la recámara de los padres, la recámara de los hijos varones, la recámara de las hijas, el baño familiar y el pasillo de distribución de esta sección. Y por último, hallamos en la parte posterior del terreno las siguientes partes: el pequeño patio con lavadero y tendedero –el traspatio propiamente dicho--, el pequeño corral, la pequeña hortaliza, la puerta trasera –que conduce al centro de la manzana--, y el gran patio-jardín de vecindad —propiedad colectiva para recreo de los niños y esparcimiento de los adultos.

34. La elasticidad de la solución proyectada

Con este contenido, la casa-base no sólo puede crecer más, sino que puede empezar a construirse por partes, si la familia interesada no pudiera contar con todo el dinero necesario para levantarla. En este sentido, están previstas dos etapas en la construcción de la unidad básica de habitación: la etapa primera, que comprendería la edificación de locales exteriores, comprendidos entre la entrada y la sección de huéspedes; y la segunda etapa, que completaría posteriormente la casa con los demás locales, los comprendidos entre la estancia porticada y la pequeña hortaliza. Esta segunda etapa, si lo exigieran las circunstancias, podría fragmentarse todavía en tantas etapas más como

secciones ella comprende. De este modo, tendríamos a la segunda etapa reducida a los locales de en medio. La tercera abarcaría los locales del interior. Y la cuarta etapa no podríamos conceptuarla comprendiendo a los de la parte posterior, ya que estos espacios existirían desde un principio, por no exigir casi ninguna construcción, salvo la barda y frágiles subdivisiones, puesto que abarcan desde el corralito hasta la puerta posterior.

Pues bien; una vez establecida la célula completa como base, ya puede ésta ampliarse gradualmente en varios sentidos. La casa aislada, de un piso, puede crecer en altura aumentándosele otro, sin necesidad de adquirir más terreno –para esto, está previsto el hueco de la posible escalera-, con la misma distribución de la planta baja. También puede desarrollarse la habitación básica en sentido horizontal, adquiriéndose para ello otro lote contiguo y edificándose allí otra casa igual a la existente, pero cambiando tan sólo el lugar de la estancia, de modo que el patio íntimo se agrande como resultado de la unión de dos pequeños. Esta posibilidad no únicamente puede construirse por ampliación deliberada, adquiriendo como se dijo un lote vecino y edificando una casa similar a la que se posee, sino que puede lograrse también uniendo dos casas solas ya existentes, mediante ligeras modificaciones en una de ellas. Y por último, quedan algunas posibilidades variables de crecimiento máximo –cuando se desea establecer algún centro social pequeño, como clínica, escuela particular, casa de huéspedes, pequeño hotel, oficinas, etc., en el lugar mismo de la casa original. Entonces se obtiene el crecimiento combinando la ampliación vertical con la horizontal, lo cual da dos posibilidades: una de regular capacidad, que estaría formada por tres unidades básicas –dos en la planta baja y una en la alta—y otra de mayor cupo, integrada por cuatro unidades y que es la mayor admisible—dos en la planta baja y otras dos encima de ellas, en la planta alta. Es conveniente hacer la advertencia, en todos estos casos, de que cada habitación lograda por ampliación, estaría organizada unitariamente como tal, en sus partes y en su todo. Así está planeado nuestro proyecto.

35. La economía lograda por multiplicación y no por sustracción

Por cuanto corresponde al estudio del factor constructivo, que es el tercero de los cinco factores que conforman a la arquitectura, ya hemos adelantado lo esencial en párrafos anteriores. Por lo cual no deseamos seguir extendiéndonos en ese tema. Pasaremos, por consiguiente, a decir algo respecto al criterio que, a nuestro modo de ver, debe seguirse en materia de financiamiento y forma de uso de la casa –que es el cuarto factor importante de los señalados como esenciales en la obra arquitectónica. Es muy común pensar, en cuanto se trata de plantear el problema económico de la habitación popular, creer que la escasez de recursos de la gente menesterosa es la base fundamental con que debe enfocarse dicho problema. Entonces se dice que la morada de la gente pobre, debe reducir su superficie construible al máximo para que cueste lo mínimo. Este criterio está muy generalizado en el mundo y su aplicación a distintos casos ha proporcionado grandes experiencias. En nuestro concepto, no es del todo cierto. Claro está que, como dijimos al principio, aquí estamos mostrando opiniones personales que aceptamos previamente que sean discutibles. Tenemos la sensación de que precisamente, para enfrentarse a este problema tan importante, no debe concebirse como punto de partida a la familia proletaria reducida al menor número posible de miembros, pensando que sus recursos pecuniarios son mínimos para construirse una habitación mejor que la que tiene. Poseemos la firme convicción de que para encaminar debidamente la resolución del problema del mejoramiento de la habitación popular, sea ésta urbana o rural, el criterio más económico de financiamiento es aquél que se apoya en la práctica de la cooperación interindividual de los miembros de la familia, en cuanto al trabajo y su rendimiento. No es reduciendo a la familia como se facilita esta vía resolutiva. Ni es real la existencia de una familia poco numerosa en las casas populares de nuestra gente, ni tampoco puede obligarse a limitarla. La realidad nuestra es, puesto que se trata de campesinos convertidos hace poco en hombres citadinos, que hay que

tomar como un hecho cierto y verdadero a la familia numerosa, o a la combinación de algunas familias, como habitantes de las casas que se desean mejorar y de las ya mejoradas. Partiendo de este supuesto, creemos que esa comunidad de sangre que es la familia, puede convertirse, abarcando a aquellos de sus miembros que puedan prestar algún servicio, en una institución, en una cooperativa de trabajo doméstico y extra-doméstico; cada uno sirviendo a los demás y todos sirviéndose mutuamente entre sí. En esta forma, queda establecida una base económica sólida para la familia que desea construir su casa

36. Superioridad del trabajo cooperativo sobre el individual

La creencia, ya descrita, de que para obtener mayor rendimiento del dinero que pueda llegar a disponer el jefe de una familia humilde, es necesario reducir el número de miembros de su familia, para poder así reducir al mínimo el área de la construcción de su respectiva vivienda, nos parece algo irreal, pero sobre todo algo antieconómico. Una casa barata así lograda, la estimamos como contraria al sentido humano y social de la especie. Lo más propio no es lograr la disminución de la superficie por miembro de familia, sino aumentar la potencialidad económica de toda esa familia en su conjunto y de cada uno de los individuos que estén en edad de prestar algún servicio dentro o fuera de su hogar. Esta organización familiar tan arraigada en la vida de los campesinos, llevada a la ciudad puede traer una notable elevación del nivel económico de la familia obrera, proporcional a las mayores oportunidades de trabajo que ofrece la urbe. Por eso, el problema no debe plantearse ateniéndose exclusivamente al área de construcción; ésta es importante, pero ante el incremento de la fuerza económica familiar, pasa a ocupar un segundo lugar. Hay, pues, que agrupar los servicios de los miembros capacitados de la familia en forma de cooperativa, que es una forma de colectivizar el trabajo, y por tanto, de hacer más ventajosos sus resultados. La cooperativa familiar y sub-familiar es algo socialmente más avanzado y de mejores resultados económicos, que el tomar a la familia como una unidad cerrada, cuyo único

sostén es el jefe de ella y sobre el cual recaen naturalmente, todos los gastos de la subsistencia familiar. No tiene punto de comparación en este terreno, el rendimiento de un conjunto de trabajadores que el de un solo individuo, teniendo éste varias veces más gastos que aquéllos, ya que sobre sus solas espaldas descansan los gastos de los demás miembros de la familia.

37. La organización de la cooperativa familiar

Para comprobar lo anterior, hemos ensayado proponer una organización orientada en el sentido descrito, asignándole a cada miembro una tarea que esté en consonancia con su naturaleza y preparación. En esta cooperativa familiar, citada aquí a guisa de mero ejemplo, se encuentra con el trabajo del padre, de la madre, del hijo mayor, de la hija mayor y con servicios que atañen a la familia en general. La organización está pensada de acuerdo con lugares adecuados de trabajo, contenidos en la vivienda misma, pero sin salirse de los límites propios de la casa. Si el padre es obrero o artesano, es posible que tenga una entrada bruta de $600.00 al mes, pudiendo aportar para gastos de la manutención familiar $400.00 mensuales, debiendo invertir para el trabajo cooperativo $100.00 en esa misma unidad de tiempo, por lo cual obtendría finalmente un ahorro o utilidad de $100.00 que destinaría al pago de una nueva casa. Por su parte, la madre, que atendería junto con algunos de sus hijos el pequeño corral, la pequeña hortaliza y la elaboración de alimentos, podría tener una entrada bruta de $300.00 al mes, gastando $100.00 para la parcial manutención familiar, invirtiendo otros $100 en el trabajo común y ahorrando para ayudar al pago a plazos de la casa $100.00.

El hijo mayor, coordinando también su labor productiva, obtendría ejerciendo un oficio como obrero o artesano de menor experiencia que su padre, una entrada bruta de $300.00, de los que destinaría para el sostenimiento de la familia, $100.00, invirtiendo a la vez para el trabajo casero $100.00, y ahorrando para ayudar a pagar el importe de la casa, otros $100.00. Interviniendo en esta organización, la hija mayor realizaría el lavado y planchado

de la ropa de casa, labores de costura para su propia familia o para vender, pudiendo obtener aproximadamente una entrada global de $200.00, dando $100.00 para el gasto parcial de la casa, $50.00 como inversión del trabajo en cooperación y obteniendo una utilidad de $50.00, que aportaría para la amortización del pago de la vivienda. La familia en general, incluyendo un pequeño trabajo adicional de cada uno de los miembros activos, atendería a los huéspedes de la casa, quienes pagarían $200.00, de los cuales de invertirían $100.00 para gastos del trabajo conjunto y se ahorrarían, con destino al pago de la casa, otros $100.00. En esta misma forma se llevaría a cabo el alquiler del local destinado a taller o a comercio, que produciría una renta de $150.00, de los cuales se destinarían $50.00 para el trabajo cooperativo y los otros $100.00 al abono de la casa. Resumiendo todos los renglones anteriores, se tendría al final de cuentas, una entrada bruta total de $1750.00, un gasto de manutención familiar total de $700.00, una inversión total para el sostenimiento del régimen cooperativo, de $500.00, y finalmente una cantidad para pagar mensualmente la nueva casa de $550.00.

Si comparamos la economía de un jefe de familia, tomando a éste aislado y con las necesidades por satisfacer multiplicadas por el número de miembros de su familia, con el régimen cooperativista familiar que acabamos de explicar por medio de uno de tanto posibles ejemplos, veremos que el primero nunca llegaría a obtener con facilidad un ahorro de $550.00 mensuales, destinado al pago de una casa mínima pero relativamente cómoda e higiénica. Sea en la forma concreta descrita, o bien sea en cualquiera otra, el trabajo familiar organizado por cooperación recíproca –que es lo que más nos interesa-, parece darnos la clave del comienzo de la solución económica deseada. La casa barata, por lo visto, no se logra realizar por su pequeñez, sino por la planeación general del trabajo inter-familiar. Pero como éste exige, para que pueda ejecutarse debidamente ciertos locales que amplían el área constructiva de la casa y que no figuran en la habitación mínima unifamiliar, sea ésta aislada o apartamiento, llegamos a la lógica conclusión de que ampliando racionalmente la superficie de la nueva casa, es más probable resolver

el problema de la habitación popular urbana de un mayor número de familias, que reduciendo dicha superficie. De aquí que el programa de necesidades formulado de una casa como la que proponemos, no esté sujeto a las partes indispensables de una vivienda económica común y corriente, sino que incluyen partes nuevas cuya existencia queda, a la postre, plenamente justificada desde el punto de vista económico.

38. El financiamiento de la vivienda como seguro de vejez

El financiamiento de la casa familiar, tomando el caso de la familia citada, consistiría en lo siguiente. El terreno lo donaría el Gobierno a aquellas familias que ya hubieran seguido el curso elemental de capacitación para establecer su propia cooperativa de trabajo. De esta manera no existiría la inversión del terreno. Si consideramos una superficie construible de una casa como el modelo escogido, de 185 metros cuadrados, y le asignamos un costo unitario de $250.00 por metro cuadrado, la edificación costará $46,500.00. Suponiendo un interés anual del 8% sobre el capital invertido en 6 años, que cobraría el banco de crédito correspondiente, se tendría aproximadamente una inversión adicional de $22,320.00. Ambas sumas nos dan el valor de inversión, o sean [sic.], $68,820.00. Según los cálculos de la vida económica de la familia, ésta podría amortizar el pago de su casa con abonos anuales de $6,600.00, ya que podría disponer para este objeto de $550.00 mensuales, durante los doce meses del año. Si, ahora, dividimos el monto de inversión total: $68,820.00, entre el abono anual que la iría cubriendo, que es de $6,600.00, obtendremos el número aproximado de años en que quedaría amortizado el pago de la nueva habitación, es decir, en diez años y medio. Este tiempo permitiría a los padres, si la pagasen entre los 45 y 55 años de edad, disfrutarla ya libre de pagos, cerca de los quince años. Al mismo tiempo, los hijos mayores, suponiéndolos nacidos cuando los padres tenían 25 años, empezarían a trabajar dentro de la cooperativa familiar, a los 20 años de edad, dejando de pagar sus respectivas cuotas a los 30 años, edad en que podrían independizarse e iniciar

una vida familiar nueva. Los hijos menores, por su lado, habiendo nacido cuando los padres tenían 40 años, tendrían al momento de estarse pagando la casa, entre 15 y 25 años de edad. Esto quiere decir que todavía habría que agregar, en favor de la cooperativa, cinco años de trabajo de los hijos menores- cosa que no hemos incluido en los cálculos anteriores.

39. Una política social sobre la renovación de viviendas

De lo dicho, se desprende la orientación fundamental que debe seguir toda sana política de habitaciones urbanas populares en México. El primer trabajo será llevar a cabo una intensa campaña educativa, para formar en la conciencia de las familias proletarias, la necesidad de establecer por su propia iniciativa, las cooperativas del trabajo hogareño. Así, el hombre del pueblo podría poner en acción todos sus medios de trabajo, físicos e intelectuales, para beneficio de este aspecto de su vida. Lo cual viene a significar que el financiamiento factible de series de nuevas casas-granjas o casas-taller, o mixtas, como la que hemos delineado, no puede descansar sólo en la acción gubernamental, ni siquiera en los renglones más importantes, sino que debe basarse ante todo y sobre todo, en la iniciativa particular de los interesados. Para que los créditos se reduzcan en los casos concretos y, a la vez puedan ser cubiertos efectivamente en plazos relativamente cortos, es necesario que la familia interesada asuma una mayor actividad económica. Las grandes empresas privadas serán importantes auxiliares para esta tarea, pero nunca podrán sustituir a la capacidad de trabajo del beneficiario. El Gobierno no desempeñará otro papel, dada la gran escala del problema, que de orientador técnico de las operaciones que se realicen, tanto desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico como desde ángulos educativos, legales y económicos.

40. Un dilema: o casa alquilada o casa propia

Dejamos a un lado otros aspectos secundarios de este tema de la habitación popular, porque este ensayo no puede ser exhaustivo, tratándose de un asunto que es por lo demás tan extenso y complejo. Simplemente deseamos concluir este trabajo, en el cual dominan nuestras apreciaciones personales, más bien que con un criterio promediado como resultado de reunir y sintetizar todas las opiniones existentes al respecto, con un punto que se plantea como discusión entre los técnicos de la materia, acerca de si conviene que las nuevas casas deban darse al público, en alquiler o en propiedad. Hoy (sic) dos opiniones principales sobre esta cuestión de la forma de uso de las habitaciones populares mejoradas. Por una parte, están los que creen que las casas baratas que se hagan, deberán ser ocupadas por las familias pobres en propiedad. Así, dicen, se satisface un viejo anhelo familiar de seguridad, al no tener que estar pagando mensualmente una renta que aunque sea esta baja, representa una obligación pesada una vez que ha pasado la edad en que la vida de los habitantes poseía vigor para trabajar y poder pagar fácilmente el alquiler. Sobrevenida la vejez en el obrero, el artesano o el empleado, difícilmente podrían éstos solventar esos pagos periódicos ineludibles. La propiedad de la habitación por parte de sus humildes ocupantes, proporciona la posesión cuando menos de un refugio salvador en caso de ocurrir alguna situación crítica o de emergencia: vejez, enfermedad, desempleo.

Debe reconocerse a esta opinión que si bien es difícil conseguir este fin, sin embargo se trata realmente de una verdadera y legítima aspiración popular. Se trata, además, de un deseo familiar que, asequible o inasequible, concuerda perfectamente con el carácter anímico del mexicano, con la manera recóndita de ser de nuestro pueblo actual. Y en efecto, como ya dijimos, se caracteriza el hombre medio en México –que es un hombre con aspiraciones urbanas, pero de costumbres rurales- por dirigir los pasos de su vida bajo el signo del predominio de sus intereses particulares, sobre los asuntos públicos. Para evitar mal entendidos a este respecto, queremos apresurarnos a

dilucidar que no es esta opinión nuestra una auto-negación más, entre las que circulan al uso, sino que queremos dar a saber que el mexicano medio, desde que el país es independiente –desde hace alrededor de ciento cincuenta años-, no es puramente cerebral sino más bien temperamental, por lo cual su conducta no es uniforme sino que varía según los estímulos exteriores. Diariamente se ocupa de preferencia en sus asuntos privados, pero en ocasiones en que es necesaria y decisiva su intervención en la "cosa pública" –"res-pública"-, responde con marcadas señales de heroísmo ciudadano, se transforma de tal modo en un servidor anónimo de la colectividad, que es modelo de civismo para la humanidad. Para quien conozca la historia moderna de México, esta afirmación será evidente, categórica, como lo ha demostrado el pueblo en la Revolución de Independencia, en la Revolución de la Reforma y en la Revolución Agraria de 1910. De donde es muy natural que este mismo pueblo aspire a tener, para su existencia cotidiana, una casa propia, como cuando hace siglos en el campo opuesto, puso su esfuerzo desinteresado en levantar pirámides gigantescas y templos impresionantes, cuando hubo necesidad de afirmar un poder público que dirigiera a la vida social.

Por otra parte, se alza la voz de aquéllos que sostienen que las nuevas habitaciones populares que se erijan, deben de ser dadas en renta. Critican a la posición anteriormente descrita, diciendo que el tener la familia de escasos recursos una casa en propiedad, no sólo hace muy penosa la vida de dicha familia al irla pagando –lo que hace impracticable esta solución para aquellos individuos más necesitados-, sino que en caso de lograrla, inmoviliza en un punto fijo de la ciudad a los miembros de tal familia, no permitiéndoles ningún cambio de casa cuando, pongamos por caso, varíe el lugar de trabajo del padre, la escuela de los hijos, el mercado cuyos precios sean más bajos, etc. Entonces, se dice, la casa propia que en otro sentido era una ventaja, pasa a convertirse en un obstáculo, en una carga, al limitar sensiblemente las posibilidades de traslación de la familia a los barrios que más le convenga en un momento dado, por razones de trabajo, de salud y demás. Como se ve por lo reseñado de ambas posiciones, parece que las dos tienen serias

razones en pro y no menos fuertes razones en contra. ¿Cuál es, entonces, el criterio que debemos sostener a este respecto, una vez conocidas las ventajas y los inconvenientes de esas dos soluciones presentadas? ¿Debemos pugnar porque las nuevas habitaciones económicas se vendan al pueblo para que él sea su propietario, satisfaciendo una aspiración familiar legítima? ¿O bien, querer que sean rentadas, para ponerlas al alcance de los escasos recursos de la gente humilde, y dejar también a ésta en libertad de moverse en el área urbana, para que pueda resolver diversos problemas que afectan a su vida? ¿O debemos dejar que las dos soluciones se practiquen indistintamente, según los gustos y las posibilidades monetarias de los interesados? Un cuidadoso análisis crítico de todas estas razones favorables y desfavorables, nos permitirá tomar alguno de los partidos, o bien, perfilar una otra solución para que tenga mayores conveniencias y el menor número de defectos.

41. Creemos en la propiedad fácilmente transferible

Para nosotros, los dos puntos de vista antagónicos en la forma de uso de la casa, tienen sus ventajas, las que debemos procurar conservar en la solución que encontremos. Pero también poseen ambos sus defectos, los cuales debemos procurar eliminar en la proposición que sostengamos para resolver este problema. Este hecho de aceptar lo que tienen de bueno dos opiniones contrarias, desechando al propio tiempo los defectos de que adolecen, denota querer lograrse casi algo imposible. Sin embargo, ensayaremos a encontrar un tercer camino que, por lo bajo, contenga menos defectos que los ya señalados. Haciendo un balance somero de lo ya discutido hasta aquí, afirmaremos que es buena y deseable la posesión de la casa en propiedad, lo mismo que la elasticidad de movimiento en el cambio de casa de una familia, teniendo por el contrario como cosa mala que hay que evitar, el lastre de una casa fija para la movilidad familiar, dentro del área urbana y la esclavitud de una renta para toda la vida sin consideración de edades ni de estado de salud. Para poder coordinar las dos ventajas esenciales, pertenecientes a dos posturas separadas,

y a la vez eliminar las desventajas, nos parece que no podrá resolverse esta contradicción en las condiciones actuales en que nos movemos.

Para ello es necesario crear un nuevo organismo administrativo, una institución destinada a combinar debidamente estos caracteres aparentemente en pugna. En efecto; esta institución sería lo que podríamos llamar el Mercado de la Habitación, o la Bolsa de la Vivienda. Institución que regularía y encauzaría el intercambio de casas y sus formas de uso, organizado y vigilado por el Gobierno, ya que no tendría fines de lucro sino servicio social. Los peritos de este organismo, expertos en la materia de construcción y evaluación de habitaciones populares, permitirían a los propietarios de casas hacer fácil intercambio de éstas, si necesidad de que perdieran los derechos de propiedad. Allí se ofrecerían casas a posibles compradores y se efectuarían cambios de viviendas entre propietarios, tal vez mediante permutas, si los inmuebles tuvieran valores equivalentes, o recurriendo a avalúos y compensando las diferencias del precio resultantes. El objeto sería, en suma, facilitar tanto al comprador como al vendedor, sus operaciones, dentro de un régimen de imparcialidad y justicia recíproca. Por lo cual el vendedor no tendría que esperar largamente la llegada de un cliente honrado, así como el comprador no tendría que perder demasiado tiempo en visitar infinidad de habitaciones al azar, expuesto a que le vendieran una edificación en un precio superior a su valor real.

42. Las ventajas de la bolsa de la habitación

Observando con atención la función que desempeñaría un centro oficial de servicio público como el descrito, fácil es deducir que sí es posible lograr las dos ventajas deseadas en una institución popular: las familias proletarias podrían ser propietarias de su casa y, simultáneamente, podrían cambiarse de barrio o población, sin verse obligadas a perder el derecho de propiedad alcanzado, aun sin haber pagado totalmente la construcción, en aquellos casos en que se estuviera amortizando el capital. De esta manera respetaríamos el deseo profundo del pueblo de poseer ese seguro de vejez que es poseer una

vivienda propia, al mismo tiempo que no encadenaríamos a la familia a un lugar fijo, haciendo rígida su vida para siempre, ya que muchas situaciones imprevistas, críticas o de emergencia, pueden obligar a enajenar desventajosamente una casa habitación. Para cuando se presentase un caso de estos últimos, la Bolsa de la Habitación defendería los intereses de la familia apurada, evitando que en el mercado libre tuviera que malbaratarla. Consecuentemente con las ventajas obtenidas así, quedarían eliminados los dos defectos principales: el de la inmovilidad del lugar y el de la obligación ineludible de pagar renta por el resto de la vida.

Ahora bien; por lo que toca a que la renta es un gasto que está más al alcance de las familias humildes, que el abono periódico que permite la adquisición en propiedad de la casa que se habita, debemos recordar aquí el método de capacitación económico-laboral que ya hemos explicado, así como el financiamiento de la casa derivado del trabajo cooperativo en familia. Este sistema, según vimos, permite que cualquier familia pobre, pero que esté verdaderamente deseosa de prosperar, al organizarse en cooperativa de trabajo tipo hogareño, podrá ser propietaria de una nueva casa, teniendo oportunidad de intercambiarla a su justo precio aprovechando los servicios que le brindaría la Bolsa de la Habitación, autorizado organismo regulador del mercado de moradas para trabajadores, sean éstos, campesinos, artesanos, obreros o empleados.

43. Unidad y variedad en el aspecto de los grupos de casas

De los cinco puntos fundamentales de juicio, para valorar obras hechas de arquitectura o proyectar nuevos edificios, sólo nos resta aplicar el último al ejemplo que venimos analizando. Ya hemos hablado de los aspectos geofísicos, humano, constructivo y económico de la casa mexicana urbana y popular que proponemos. Nos falta estudiar a ésta desde el punto de vista plástico, o sea, del de su apariencia, especialmente de cómo puede y debe ser su fachada. A este respecto, son dos los asuntos principales a desarrollar, a saber: el

problema del aspecto que debe presentar el conjunto exterior de la serie de casas que se agrupan en una cuadra, y el problema de la representación arquitectónica a través de la fachada de cada casa, de la situación social, económica y cultural de la familia correspondiente. Por lo que toca al primero de estos temas, cabe decir que hay que huir siempre de la monotonía, provocada por la uniformidad exagerada de las casas que formen un conjunto. Es verdad que debe tomarse en cuenta, desde el punto de vista técnico y económico, cierto módulo de trabajo que facilite el proyecto y la ejecución de una serie de obras agrupadas, lo que beneficiaría también a si aspecto plástico general. Pero esta estandarización debe ser parcial, nunca total. En efecto; si viviéramos solamente en un mundo teórico formado de puras figuras abstractas, cabría aceptar la uniformización absoluta de los elementos constitutivos del medio que nos rodeara. Pero, por otro lado, y acentuando el extremo contrario al descrito, tampoco habitamos en un territorio en el cual todo es irregularidad, nacida ésta de acontecimientos azarosos y de coincidencias arbitrarias. La realidad humana completa, está formada por la combinación de lo teórico con lo práctico, de lo abstracto y lo concreto, de lo regular y lo irregular, de lo forzoso y lo imprevisto.

Por eso, si necesitamos de la uniformidad, de la igualdad, inevitablemente tenemos que adaptarla, que compaginarla con la diferenciación, con la diversidad. Así pasamos de los extremos absolutos e irreales, de la total identidad o de la completa diversificación, al mundo intermedio que nos brinda igualdades relativas o distinciones que no olvidan pequeñas semejanzas. De todo lo cual concluimos afirmando la necesidad de que, el aspecto de una cuadra llena de casas como las que venimos considerando, debe tener ciertos elementos de uniformidad que sirvan de liga entre unidades diferenciadas. Uno de ellos es el portal que correría a lo largo de toda una cuadra, cuando conviniera que existiera, particularmente tratándose de fachadas que miraran al Occidente. No sería desacertado –dicho sea de paso—que en las calles de estos barrios orientadas Norte-Sur, teniendo fachadas seriadas de casas, la acera Este tuviera portal y la Oeste no, ya que el sol de la tarde se siente más

caliente que el de las mañanas. Lo cual permitiría transitar por dichas calles, en la época de secas y en la época de lluvias, con bastante comodidad. Pero, siguiendo el hilo de lo que veníamos diciendo, conviene que cada casa sea fiel expresión de la idiosincrasia y situación económico-social de la familia que la habite, por la cual la intervención de factores disímbolos es forzosa. Habría que sintetizar y mezclar estos dos tipos de motivos: los de unificación y los de diversificación, para obtener que cada bloque de casas agrupadas, tuviera unidad y variedad al mismo tiempo.

44. El arquitecto debe depurar el gusto de cada familia

El otro problema artístico importante, es el que se fija en la unidad de habitación como expresión visual y espacial, externa y pública, del fondo de cada familia, de su condición espiritual y de su situación socio-económica. Ciertamente que la mayoría de las familias de la clase popular, tiene un gusto artístico poco desarrollado y afinado, técnicamente hablando. Pero tienen ellas una propensión artística especial, constituida por el fondo de su tradición anónima, de origen rural, muy digna de tomarse en cuenta. Abandonando las preferencias particularizadas de cada familia, que es el terreno en donde se encuentran las variaciones y la poca calidad del gusto artístico popular, el arquitecto como artista debe centrar su atención en ese fondo común del gusto colectivo por lo pintoresco y lo irregular, tomándolo como tema de su afán interpretativo. Pero la temática popular no basta, hay que pulirla e interpretarla para extraer de ella sus máximos frutos. La colaboración del artista culto y del sustrato popular, es aquí más necesaria que en ningún otro lado.

El arquitecto, por lo tanto, nunca deberá imponer formas cultistas a las habitaciones populares, sin tomar en consideración el sentimiento genuino de los habitantes de éstas. Antes de renunciar al gusto poco refinado de la gente de la clase media o de la clase trabajadora, debe analizarlo para distinguir la expresión accidental del fondo esencial o sustancial. Una vez vista esta diferencia, deberá olvidar a la primera y tomar como punto de partida

a la segunda. Esta separación se debe a que el pueblo es poco experto en el tratamiento de la forma y, en cambio, es maestro en las vivencias de fondo; en tanto que el hombre culto denomina lo formal, lo técnico del arte, y carece de la fuerza temática colectiva. Por esta razón, el hombre común no debe usurpar nunca las funciones del artista seleccionado, ni éste desatender a los motivos anónimos proporcionados por aquél. Cuando ocurren estos casos anómalos, surge lo cursi en el arte vulgar y lo decadente en el arte culto. Lo normal es que el pueblo aporte una temática poderosa a través de una forma de importancia secundaria, y que los artistas profesionales tomen aquella temática y la expresen por medio de formas originales espiritualizadas.

La casa obrera mexicana

Observaciones reales para su mejoramiento.

Construcción nº 50, junio-1945. p.149-151

Para hallar un mejoramiento efectivo de la vivienda mínima popular, no sólo es suficiente observar:

a. La necesidad de eliminar las malas condiciones higiénicas y de salubridad que hoy tienen, como en verdad ya muchos las han señalado en las casas llamadas de "vecindad", en los tugurios, etc., de la ciudad de México

b. La necesidad de aprovechar al máximo, en beneficio del habitante, el intercambio entre la renta de una vivienda y la calidad de su distribución y construcción.

También se hace necesario darse cuenta de otras condiciones distintas de las naturales y de las económicas, como son las necesidades que se refieren a las costumbres del habitante que, como forma social de vida, influyen básicamente en la disposición o distribución de la habitación. Daremos por sabido, pues, que la planeación de las casas obreras futuras se basará en la

substitución de las distintas zonas insalubres diseminadas en nuestra ciudad, por zonas que tengan edificios de tal modo elevados, de tres o cuatro pisos por ejemplo, con el objeto de dejar a su alrededor grandes espacios libres, arbolados, que permitan el asoleamiento, la ventilación y la iluminación convenientes, que puedan servir al mismo tiempo para los juegos físicos de los niños, sin que estos espacios libres menoscaben la densidad de la población de las zonas referidas, ya que por el contrario más bien aumentaría; así como que las casas estén distribuidas y construidas del modo más económico, es decir, agrupándolas en casas colectivas hechas a base de elementos estandarizados o en serie. Vamos a ocuparnos aquí de aquel aspecto del problema referente a la caracterización humana, social, de costumbre o de hábito de la familia obrera mexicana con relación al lugar en donde vive.

Las observaciones que se apuntan a continuación, tienen por objeto definir los límites dentro de los cuales se puede mejorar el tipo de la habitación mínima popular, sin incurrir en extravagancias futuristas o utópicas, que siempre son producto de un conocimiento incompleto del problema: se ve únicamente la imperfección de lo actual, pero sin fijarse que en su únicafeccionamiento (sic) tiene que ajustarse a ciertas constantes reales que deben frenar el impulso romántico de los improvisados redentores sociales. Se trata, en suma, de vitar que se sueñe en una casa tipo burgués para el obrero favorecido.

Para especificar con claridad lo que es y lo que puede ser la casa del pueblo, vamos a diferenciarla de otros edificios semejantes. Los que siguen son cuatro tipos de edificios diferentes entre sí aun cuando todos pertenecen al mismo género de viviendas:

a. La gran casa-habitación, residencia o mansión.
b. La casa mínima de la clase media o “departamento”.
c. El hotel u hospedería.
d. La vivienda obrera o casa mínima de la clase proletaria.

a. **La residencia**: la gran casa-habitación, llamada también mansión señorial, cuyo máximo desarrollo llega a constituir el palacio nobiliario de otras épocas, es aquella construcción en donde vive la familia pudiente cuya distribución está planeada con holgura y libertad, por disponerse de terreno y materiales ilimitados. Su característica está en que simboliza la independencia total del habitante en concordancia con la escasez de este tipo de habitación.

b. **El "departamento"**: la casa mínima de la clase media o "departamento", se define por ser una habitación privada que tiene que conservar este carácter no obstante que forma parte de un grupo en forma de block, debido al alto costo del terreno de las zonas de habitación mejor situadas, por inmediatas, con relación al centro comercial de una ciudad y, por tanto, mejor acondicionadas desde el punto de vista de los servicios urbanos. Su distribución es el resultado constructivo de la vida de sus habitantes: espacio muy fraccionado para diferenciar y separar no solo las funciones humanas más íntimas (dormir, asearse, W. C., cocinar, etc.), sino también las distintas funciones sociales o colectivas de la familia (circular, estar, comer, recibir visitas, etc.), que son las mismas que se realizan en una residencia, solo que dentro de una menor amplitud y sin lo superfluo. La gente de los "departamento" es la misma que la de las residencias; tiene la misma educación, las mismas costumbres, sólo que son menos recursos pecuniarios.

c. **El hotel u hospedería**: se define por ser un edificio casi público o semiprivado, de tránsito, provisional. Por eso su distribución admite una relativa colectivización de los espacios (circulaciones, terrazas, galerías, comedores, etc.), frente al carácter privado de los dormitorios.

d. **La vivienda obrera:** se defiende por una habitación privada (actualmente imperfecta: "casa de vecindad") que en su solución ideal debe reflejar las costumbres reales de sus habitantes, procurando organizarlas por medios arquitectónicos en el sentido de moralizar más la vida, de higienizarla y de alegrarla. Su distribución se caracteriza por no poseer una

> división rigurosa de espacios, especialmente entre destinados a la vida común o colectiva de la familia (circular, estar comer, recibir visitas, etc.) Esta simplicidad de la distribución no se funda exclusivamente, como en el caso del "departamento" mínimo, en la idea económica sobre el uso de los lugares y la reparación de las superficies (que en la clase media implica sacrificio de sus deseos), sino principalmente en la idiosincrasia de la familia obrera, en su educación", en sus costumbres específicas diferentes a las de las otras clases sociales; idiosincrasia que se caracteriza por tener un mínimo de exigencias sociales, de escrúpulos y de convencionalismos. La choza indígena, el jacal del ranchero y el cuarto redondo del obrero o del artesano de la ciudad, son distintos tipos de habitación de una misma serie ascendente en el proceso formativo de las urbes, que denotan sin duda una vida sencilla sobre la que debe apoyarse la distribución arquitectónica, concebida en tosa su simplicidad, sin rebuscamientos, en donde no se elimine la amplitud de los espacios de estar, a fuerzas de fraccionarlos, siguiendo equivocadamente el principio de composición del "departamento". La casa obrera es el peldaño de transición entre la vida natural y casi instintiva del campesino y la vida artificial, civilizada, maquinizada y burocrática de los hombres de negocios de las ciudades cosmopolitas.

De aquí se deduce que el problema fundamental de la casa obrera (que debe brotar a raíz de la resolución de los problemas particulares de moralizar e higienizar la vida familiar.) Conciliar dos polos aparentemente opuestos: la economía en el aprovechamiento y uso de los espacios y el logro de un ambiente de estar amplio y agradable (no deprimente).

La razón por la cual creemos que así se debe enfocar el problema arquitectónico de la vivienda obrera, es que la familia del trabajador no goza de una temporada más o menos amplia de vacaciones, fuera de la ciudad (campo, montaña, playa), tan necesaria para la salud física y mental. La vivienda obrera debe parecerse a un refugio de vacaciones. Para el obrero y su familia,

las vacaciones no duran días, semanas o meses – como para la clase media--, sino horas y minutos nada más. Por consiguiente, hay que repartir las vacaciones en cada uno de los días del año, después del trabajo fabril. Pero debe ser la casa un refugio de vacaciones no provisional sino permanente, diferente por eso a la hospedería, guardando en todo momento el carácter de célula privada, de vivienda independizada de las demás en el mayor número de dependencias posible. La casa-refugio es el contrapeso que en bienestar y descanso contrarresta el desequilibrio de la balanza motivado por el peso de la fatiga y del automatismo de la fábrica o del taller.

Conclusión

La casa obrera debe ser una sola unidad de ambiente, divisible en fracciones alrededor de la estancia. Esta debe guardar una proposición de máxima amplitud respecto a las demás dependencias, porque en ella se hace posible la vida en común de la familia, la función comunicativa entre sus miembros, la distracción con amigos y el reposo en la vigilia. La estancia debe ser, en la solución arquitectónica, el motivo central de la composición, el factor esencial para hacer la vida más pasiva y agradable, lo más agradable posible. La estancia debe ser el gran balcón en donde el hombre pueda ver el paisaje exterior, produciéndole la sensación de estar en un lugar propio para el descanso. La estancia debe ser, por último, una gran terraza a través de la cual penetren a la vivienda, beneficiándola, los agentes naturales necesarios a la salud.

México, D. F., junio de 1945

Le Corbusier o la afirmación de la Arquitectura

Letras de México, Vol. I, 119, nº13, 16 de agosto de 1937, México, p. 5.

Le Corbusier, además de ser un arquitecto que ha edificado un nuevo mundo en la arquitectura de nuestro tiempo, es un ideólogo de ella. Pero ¿en qué medida es un teórico de la arquitectura? Es decir. ¿sus ideas interesan por ellas mismas o, por el contrario, nos interesan en función de la obra arquitectónica? Porque hay que distinguir entre lo que significa el interés por la puras ideas, como las abstractas de la lógica y de la matemática, que nos atraen por sí solas, y el significado de nuestro interés por una idea práctica, o más bien dicho, por una forma formulada en conceptos, como son casi todos los principios claramente expuestos en la doctrina de la arquitectura de Le Corbusier. O sea, planteando más decididamente el problema: ¿es lo mismo la teoría de la arquitectura- su filosofía- que una doctrina sobre la arquitectura?

La contestación de esta pregunta nos dará como resultado la primera determinación precisa para entender el más general sentido de las ideas de este arquitecto que ha revolucionado los conceptos de edificar, distribuir y visualizar las construcciones que sirven de refugio al hombre de hoy y, con seguridad, al del mañana. La respuesta nos dará una idea externa – en relación

con otras concepciones- de la doctrina considerada, o, lo que es lo mismo: su colocación dentro del triple mundo en que se puede subdividir el hecho de idear, de teorizar en sentido lato, sobre arquitectura: filosofía, crítica y doctrina arquitectónicas.[1]

Dos son las grandes diferencias que median entre lo que es la teoría filosófica de la arquitectura y lo que hay que entender por doctrina de la arquitectura. La primera es de orden cualitativo: la filosofía o teoría (en sentido estricto y verdadero, no vulgar) de la arquitectura nos da la idea clara y precisa del fenómeno arquitectónico, nos da la esencia de la arquitectura – el concepto sin el cual la arquitectura dejaría de ser lo que en realidad es-, y la doctrina arquitectónica, cualquiera que ella sea, nos da un concepto complejo compuesto por la noción esencial de la arquitectura y por las ideas que portan una nueva orientación práctica de realización de edificios con relación a la segunda hasta ese momento por la civilización de la época inmediata anterior. Es decir, la filosofía o teoría esencial de la arquitectura busca un concepto inmóvil del hecho arquitectónico a través de los tiempos; la doctrina, al contrario, busca un concepto móvil de dicho fenómeno, suponiendo, naturalmente, el concepto anterior.

La segunda diferencia es de orden cuantitativo. En efecto; existe una sola filosofía de la arquitectura- la esencia de una cosa que no puede ser más que una, que es la que la explica: una cosa no puede tener dos o más conceptos que a ella se refieran a un mismo tiempo- y, en cambio, existen o han existido muchas doctrinas de la arquitectura, como por ejemplo las correspondientes a las formas históricas que dieron por resultado soluciones especiales a los distintos problemas que en la historia se han planteado de la habitación humana, y que son especiales no por la finalidad, es, por o humano (concepto válido para toda arquitectura), sino por los medios de realización y por el programa de necesidades a satisfacer. Entonces se tiene esto: frente a una idea precisa e invariable de la arquitectura, se levantan infinidad de aspiraciones, diferentes entre sí, aunque suponiendo aquella idea única e invariable, encaminada a resolver concretamente problemas de época. A la primera podemos

llamarle teoría estricta de la arquitectura y a la segunda doctrina práctica de la misma, útil esta última nada más para un solo momento arquitectónico.

Aún cabe otra tercera diferencia entre el teorizar abstracto y el adoctrinar en concreto sobre arquitectura. Es ésta una diferencia de método; el orden en la investigación de la ideas decide la diferencia. Como la teoría siempre es teoría de alguna cosa –no puede teorizarse sobre la nada-, necesita forzosamente partir de un fenómeno (en este caso, el fenómeno histórico de la arquitectura) para elevarse después a la idea o esencia de él. Contrariamente, la doctrina, en vez de descubrir leyes a través de hechos, inventa nuevas ideas (prácticas) para resolver tales o cuales asuntos de inmediata experiencia, es decir, no parte de un hecho ya realizado, sino que propone simplemente una iniciativa con el objeto de seguir o modificar el hecho que hasta ese momento ha precedido. O en otras palabras: la teoría toma a la realidad como fenómeno pasivo, concluido, cuando menos para su momentáneo punto de vista del estudio; la doctrina toma a la realidad como fenómeno activo, inconcluso, al que hay que oponerle una solución estable permanente, cuando menos mientras dure la efectividad de las bases históricas sobre las que se asienta dicha solución.

Pero volvamos a Le Corbusier. Confrontemos sus ideas con lo antes dicho y deduzcamos su posición en el mundo de la ideología arquitectónica. Desde luego, sus ideas pueden decirse que son de combate. Sus ideas son justas; sus ideas son necesarias; pero las ideas de Le Corbusier en o que tiene de combate sólo valen para nuestra época; no las entenderíamos en otro tiempo; han sido elaboradas precisamente en vista del conjunto de condiciones históricas contemporáneas, (técnicas, materiales, organización social, economía, cultura) a las que debe sujetarse toda correcta ejecución de arquitectura. Esto no quiere decir que la doctrina de Le Corbusier sea pasajera, sin mérito, que obedezca a una moda arbitraria o cosa por el estilo. Todo lo contrario: los límites existentes entre una época y otra, ya sea en ciencia, en arte, en moral o en política, marcan los momentos más heroicos de cerebros bien dotados. Si se pudiera representar la historia en tal forma que unos puntos elevados

simbolizaran los talentos creadores, unidos por un mismo hilo los que pertenecieran a un mismo sector de la cultura, todos sobre un plano en donde estuvieran representados cronológicamente los sucesos sociales de más importancia, se vería que en cada hilo, correspondiente a un sector cultual, cada punto elevado coincidiría con un nuevo capítulo en la historia del respectivo punto de vista de la cultura. Uno de estos puntos es Le Corbusier. La doctrina de la casa-máquina se extenderá hacia el futuro sin tropiezos cuando se haya comprendido que ella es una inyección de poderosa vitalidad para el funcionamiento del cuerpo social, base de la nueva cultura.

Desde este punto de vista externo. Desde afuera, el conjunto de ideas que esgrime Le Corbusier en pro de una más racional arquitectura, constituye, pues, no una teoría ni tampoco una filosofía de la arquitectura, sino una doctrina práctica, una ideología normativa encaminada a resolver el problema más nuevo de la habitación: el trazo de ciudades bajo la dirección de un plan racional que satisfaga las necesidades materiales y del espíritu. Con esto asentado, podemos pasar al otro punto de vista, el interno de esta doctrina en términos generales ya definida. Como es doctrina, en el sentido aquí aceptado, tendremos que tocar los principios que definen el porvenir de la arquitectura funcionalista; por tanto habremos de hablar del punto central de ella: la composición. En suma, precisaremos a continuación el cambio que se ha operado en la arquitectura obedeciendo a la nueva premisa: "La decoración está fuera del sistema. La arquitectura se integra, es plena antes de la decoración". A este cambio radical nosotros le llamábamos, concretamente la revolución funcional en la composición de arquitectura.

La anterior concepción al advenimiento de Le Corbusier y Gropius- el otro famoso ideólogo de la nueva arquitectura, por él llamada "funcional" y realizador de la renombrada "Bauhaus"-, la tradicional concepción de la arquitectura, que tenía en sus principios especiales, por supuesto muy diferentes a los de hoy, se puede reducir a la idea de unificación material de las partes del edificio, de manera que éste queda constituido en tal forma homogéneo que no es posible separar, al analizar las funciones arquitectónicas corres-

pondientes, las partes unas de otras. Las partes, como se sabe, son las formas materiales, especiales de una época, resultantes del hecho de dar cabida a las tres funciones más esenciales de un edificio: distributiva, constructiva y contemplativa. Es decir, en la arquitectura que representaba el mundo artificial, el paisaje más cercano, del hombre del siglo XIX- la ciudad, la habitación-, dados sus sistemas de construcción (piedra, hierro, madera, ladrillo), se elaboraban ciertas formas materiales de modo que resolvieran las necesidades de su tiempo, y esos elementos resultaban ser siempre los mismos para la pluralidad de las funciones. Por eso un muro, por ejemplo, para aquella manera de pensar hoy, ya desechada, era a la vez elemento constructivo, soportante, y elemento de distribución y decoración; y así todo. Era una arquitectura en la que se mataban tres pájaros de un tiro: todo estaba ahogado por la limitación del sistema estático. No había, pues, libertad distributiva.

Frente a esta idea tradicional de la arquitectura[2] Le Corbusier opone su doctrina que es el resultado lógico del estudio del nuevo método de construcción (concreto armado, hierro, muros de relleno) y del nuevo planteo del problema de la habitación humana de acuerdo con la nueva vida y de acuerdo también con el nuevo ideal: el maquinismo. La nueva arquitectura es heterogénea. Los elementos que forman un edificio de este tipo sirven, cada uno, para una sola función, desempeñan un solo papel. Un muro de distribución, por ejemplo, no soporta la cubierta la mayoría de las veces; sirve para separar y nada más. Un poste de la estructura, igualmente, solo soporta; ni es ni puede ser un elemento divisorio en la distribución, como el muro constructivo-divisorio de la tradición, ni es tampoco un elemento de fachada, del exterior, puesto que la fachada queda libre en virtud de que está más salida con respecto al plano de los primeros elementos de estructura. A cada función, corresponde un elemento. Pero todo ligado entre sí para la unidad del fin: el programa.

Esta nueva visión de lo que debe ser la arquitectura de hoy, no siempre se logra realizar en todos los edificios funcionales. Especialmente en los chicos, ya que es más apropiado para las grandes construcciones que pide la época. Los edificios colectivos parecen ser los llamados a remplazar las minúsculas

habitaciones del pequeño burgués, que han llegado a nuestros días impidiendo una organización más racional y más general en el urbanismo. Este hecho quiere decir que aquí estamos definiendo lo que de nuevo y revolucionario tiene la nueva escuela, esto es, lo característico, lo específico de la arquitectura de nuestro tiempo.

En tesis general, los puntos revolucionarios de la técnica de la composición son cinco: 1.- Los postes. 2.- La estructura independiente. 3.- la distribución libre. 4.- La fachada libre y 5.- El techo jardín.[3] El edificio sobre postes: respeto al terreno público de la ciudad o refugio para los niños o los autos contra el sol o la lluvia. La estructura independiente de toda otra función: deja en libertad a la fachada y a la distribución, ya que no son muros los que soportan las cargas, sino los postes. La distribución libre: la acomodación de estancias y circulaciones no está sujeta a la parte estática del edificio: permite la combinación de muros divisorios (no soportantes) al servicio de la distribución exclusivamente; en cada piso puede existir distinta distribución, aunque circunscrita a la estructura. La fachada libre: como no está interrumpida por soportes, ya que vuela hacia el exterior en otro plano que el primero de la estructura (cantiléver), las ventanas o claros en general pueden extenderse ininterrumpidamente en todo lo largo del muro de fachada o hacer infinidad de combinaciones de acuerdo con el caso. Entonces resulta el aspecto del edificio como una masa que no está pesando, por tanto la posibilidad de contrastes y relaciones sensibles es completamente nueva (estética de lo frágil). Y, por último, el techo-jardín: con la supresión de las cubiertas inclinadas, los techos horizontales de concreto armado permiten que se les utilice como otro lugar importante de la casa; esparcimiento, aereación y asoleamiento absolutos del hombre.

En suma: Le Corbusier propone una arquitectura analítica en contra de la tradicional sintética. Análisis es la distinción, dentro de la unidad integral de una obra, de los elementos y partes arquitectónicas de acuerdo con la división de sus respectivas funciones. Síntesis es la supeditación de las diversas funciones a la homogeneidad del elemento arquitectónico. La arquitectura

de ayer fue una técnica (en lo que tenía de esencialmente arquitectónico) con varios objetivos (funciones); la de hoy, por el contrario, es un conjunto de técnicas unificadas en relación con varios objetivos (funciones).

El genio de hoy consiste en acoplar racionalmente esas divisiones del principio. Después, un segundo paso: para la sensibilidad, sencillez de la expresión geométrica, que es, frente a la naturaleza irregular, el reconocimiento más claro de la superioridad del hombre.

Notas

1. La primera se ocupa en precisar lo que es el fenómeno arquitectónico en general, en conocer su esencia; la segunda se ocupa en hacer la teoría valorativa particular de cada obra, tomando ésta como objeto de análisis, y la tercera es una proposición personal o de escuela de los lineamientos que se consideran más adecuados para producir obras de máxima calidad – cada época al aspirar al encuentro de nuevos modos de edificación, tiene la convicción de superar los de la inmediata anterior, y para ello modifica el criterio arquitectónico vigente en beneficio de uno nuevo que regirá, desde ese momento, su propio porvenir. Estas tres partes bien diferentes están jerarquizadas entre sí, porque las dos últimas suponen la primera; de manera que la crítica o ideología concreta sobre un edificio y la ideología o doctrina normativa de la arquitectura, para constituirse deben principiar por tener una noción amplia y esencial de lo que es la arquitectura en general, del mismo modo que un físico sabe previamente, antes de pesar una cosa en kilogramos, lo que es medir en general con relación a una unidad.
2. Toda la historia de la arquitectura occidental se ha guiado por esa idea de homogeneidad material ante las tres funciones fundamentales. De aquí que sea posible decir, desde un punto de vista más elevado que el usual, que solo han existido, hasta la fecha, dos grandes estilos arquitectónicos en occidente: el homogéneo y el heterogéneo. Esta concepción de los estilos – que tiene en cuenta las tres partes de los edificios correspondientes a sus tres funciones, y que es por tanto un criterio arquitectónico completo, no exclusivamente artístico como la idea que de los estilos arquitectónicos muchos tienen-, en lo que se refiere al antiguo- el homogéneo- se podría extender a otras arquitecturas pasadas no occidentales,

pero no lo hemos hecho porque hay un momento arquitectónico que ahora sorprende, que hasta hoy se nos ha revelado por su actualidad concepción. Tal momento es el conjunto de pequeñas casas que constituyen la genuina arquitectura doméstica del Japón. Basta por ahora decir que allí los elementos estructurales del edificio no son los mismos, como lo eran en Europa, que los elementos directos de distribución, sino que ésta se logra por medio de muros ligeros, corredizos, verdaderos bastidores forrados de papel.

3. "Le Corbusier et P. Jeanneret", París, 1933. Ed de "L'architecture d'ajujourd d'hui".

Textos de Alberto T. Arai

Sobre las Artes

Del cine soviético

Letras de México, Vol. 1, No. 26. 1 de abril de 1938, México p. 8

"Tres mujeres", la última película traída por la Universidad Obrera de México, es una obra característica del cine actual de la URSS. Al definir sus cualidades, se define al propio tiempo la tendencia soviética en el cinematógrafo. Veamos las cualidades a través del mecanicismo técnico-artístico de producción. Las cualidades son tres: finalidad doctrinaria, realismo del motivo e imaginismo fotográfico. La doctrina socialista de los films rusos –"Marinos de Kronstadt", "Camino de la vida", "Chapayev", "Tres mujeres"... -no solo es considera como un comienzo arbitrario de inspiración para elaborar sobre él la película, como se hace en Hollywood, sino que es empleada como llave fundamental que produce a las altas formas cinematográficas de contraste; representa un papel esencial. En efecto, la tendencia político-social no puede gratificarse con buen resultado si no parte del realismo, de los posibles sucesos de la vida revolucionaria; pero este realismo, fiel a la oral socialista –propaganda del espíritu-, no se queda con sólo lo motivo de la finalidad política, sino que entra con paso firme a combinarse con la voluntad de cinematografización, esto es, con la formalización fílmica (toma de vista, montaje, etc.). En el cine ruso, esta es dirigida siempre por la ley de oposición de elementos: planos, volúmenes, intensidades, percepciones, significaciones... Por tanto la raigambre doctrinaria de las películas soviéticas no

tiene que ver con el motivo X, solamente útil como pretexto, de cine norteamericano. Si se prescinde de la base ideológica del cine soviético, se prescinde también, necesariamente, de la estructura motivo-formal a que llega. Lo que quiere decir que doctrina y realismo inseparables. Pero estos dos caracteres identificados, por si solos no constituyen aún el cinematógrafo; falta nada menos que lo externo del arte, lo que le va a dar corporeidad sensible: los materiales que van a fijar la realidad revolucionaria en placas luminosas e imprimírsele vida temporal. Estos materiales se reducen a todos aquellos implementos necesarios para la elaboración de una fotografía de estilos cine-fotografía imaginista con inclinaciones a la geometría.

Ahora nos encontramos ante dos realidades cinematográficas opuestas, que de un momento a otro van a entrar en choque "dialéctico" (tesis y antítesis) y que son: el realismo crudo, por una parte, y la fotografía pura, por otra. Hemos dicho que la realidad del motivo cinematografiado es insustituible en el estilo soviético, puesto que la película se integra partiendo de él, que nace de una necesidad impuesta por el régimen colectivista: la misión social y política de los espectáculos colectivos. Por consiguiente, el productor parte de esa circunstancia fija; paro la cinematografía no puede conformarse con una enfocación primitiva y académica de lo real, que decía una (sic) doble realismo (realismo de motivo y de ejecución, que es el noticiario periodístico), que en el caso del motivo artificialmente realista de un rotundo academismo. La voluntad de arte debe superar la realidad, y para ello echa mano de la imaginación fotográfica que va a encuadrar así sentido plástico a la vaguedad de la vida humana.

Esto quiere decir que el hecho de presentar los objetivos en composiciones que delaten los puntos de mira más atrevidos, es el único camino posible que tiene el cine artístico de finalidad doctrinaria. El motivo es transformado al avance de las tomas de vista, pero el objeto presentado en esta forma de cortes geométricos, de composiciones fotográficas con duros contrastes, no deje de ser lo que es. Y este reconocimiento a través de la malla fotográfica y de la sucesión brusca de tomas de vista en el hilo que une la doctrina con

la realidad y con la geometría cinematográfica, formando todo el sistema el ciclo socialista de producción que recorre la conciencia estética del cine soviético. Este eslabonamiento permite juntar los dos extremos de la cadena cinematográfica, y obtener el último contraste, el más agudo, entre lo psíquico y lo plástico, entre la ideología y el montaje. Cuando se realiza genialmente este contrapunto de percepciones, como lo ha hecho Einsenstein, se llega a la perenne sugerencia, al más profundo hermetismo.

El cine inorgánico

Letras de México, Vol. I, nº4,
15 marzo de 1937. México, p.5.

El cine inorgánico es el único que puede, dentro de la progresión, existir aisladamente. Pero antes que nada hay que decir lo que debe entenderse por cinematógrafo inorgánico. Basándose en la progresión cinematográfica, hay que considerar como cine inorgánico aquel que emplea un material físico externo que se aproxima al invariable, ya que la identificación absoluta entre ambos es imposible, teniendo en cuenta que el segundo es condición permanente de este arte, mientras que el primero, siendo de igual naturaleza inorgánica, se caracteriza por presentar múltiples aspectos, ser susceptible de otras tantas combinaciones. Es el cine absoluto, como diría el cubismo, el cine puro del que ya se han hecho algunos experimentos (1). Su norma principal consiste en tomar la apariencia de las cosas, su sensible corporeidad, sin referirla a un significado expresión interna, y hacer que sus múltiples cosas diversas combinaciones, tanto en la superficie de la pantalla como en la sucesión del movimiento y del sonido. Estos objetos pueden ser formas puras, exentas de significación lógica y de expresión emotiva, y su combinación; movimientos de formas puras, sin trama psicológica, y su combinación; y colores puros con sonidos puros, sin referencia interna, y sus

respectivas combinaciones. Todo este material es susceptible de armonía, de contrapunto, de relaciones puras como las musicales, y que sintetizado en una obra que esté dentro de una fotografía en movimiento sincronizada, constituye el ideal del cine inorgánico, llamado, en oposición al cine escenográfico derivado del teatro, cine purista.

El aspecto externo es lo más característico de este cine, y, por tanto, es el que define su propio estilo. El cinema inorgánico en el primer escalón de la progresión fílmica desde el movimiento en que no se presupone ninguna otra unidad variable de carácter cinematográfico; solo implica la condición física de la música, de la danza y la fotografía, que así aisladas no empiezan a ser todavía lo que en esencia es el cine; la unidad de convivencia de estas tres artes en una misma y especial fruición sentimental es la razón primera para concebir la existencial del cinema más elemental: el inorgánico. Por los ingredientes que emplea justifica su propia existencia, su realidad, puesto que no necesita del uso escalonado de la progresión para que el material variable adquiera sentido fílmico al suponer, como los otros estilos, los estadios anteriores. Por ese motivo en sí mismo la razón de ser de su existencia independiente; puede vivir sin el exilio de los restantes estilos cinematográficos.

El cine puro es el primer paso, en el orden de la estética, para la formación del mundo completo del cinematógrafo en general. Todo lo que nazca después de él, todo quiera erigirse como cine artístico, por necesidad ha de suponerlo.

Aunque en la práctica quizá sea muy difícil producir una obra estrictamente atenida a este postulado de puridad, de mera materialidad inorgánica, se puede considerar que en los casos en que dicho postulado predomine, la obra, por este mismo hecho, queda dentro del estilo correspondiente. Muchas veces los dibujos sonoros y a colores son verdaderas realizaciones de esta tendencia. El porvenir de esta nueva modalidad parece radicar en esta escuela casi abstracta, móvil y sincronizada artificialmente, y también la fotografía dinámica de objetos reales, inertes, tomados solo por lo que de forma tienen, sincronizada naturalmente. (Hay dos maneras del llevar el sonido al cine: o

aun objeto se le acopia un ruido ajeno al que tiene en la realidad, o bien, se le deja su propio sonido; al primer caso le llamo sincronización artificial, como la frenética música que acompaña a una escena turbulenta, y al segundo, sincronización natural, como cuando una persona grita en la pantalla). Pues bien, si a la contemplación de las formas elegidas o confeccionadas, según el caso, en este género de películas, se añade el poder aumentativo, detallista, o bien, diminutivo, totalista, de la lente de la cámara, del micrófono y del regulador de velocidad de los movimientos, la puridad artística encuentra una esfera amplísima en la realidad misma, en esa suprarrealidad o infrarealidad artificialmente logradas.

Una diferencia fundamental, que conviene señalar, entre dos escuelas que se han formado dentro del cine inorgánico, la absoluta o cubista y la realista, consiste en que en ésta el objeto externo se nos da de un modo indirecto, es representado fotográficamente, es decir, en la pantalla no está presente el material de la composición o realidad, y en aquella el objeto se nos da de un modo directo, de un modo pictórico, (sic) esto es, el material de la composición (colores y formas) está presente, aparece de hecho proyectado. De estas dos tendencias es, evidentemente, más cinematográfica la realista, en virtud de que la absoluta o cubista proporciona un goce muy cercano al obtenido de la pintura, es, en verdad, la evolución dinámica del cubismo; mientras que la primera produce un placer más independiente, más adecuado a la técnica cinematográfica.

El "Salón México de Copland"

Letras de México, Vol. II, nº9,
15 septiembre de 1939. México, p. 10 y 11.

Carlos Chávez, director de la O.S.M., ha ejecutado la temporada de este año por segunda vez (la primera fue en 1937 en forma de estreno) la pequeña composición orquestal titulado "El Salón México" del exquisito y avanzado músico norteamericano Aarón Copland –nacido en Brooklyn, N.Y., en 1900- Aun (sic) cuando soy profano en materia de música, así como en crítica musical, no puedo menos que expresar después de haber oído esta ejecución, algunas ideas que me han brotado, empujadas por la fuerza emotiva de la obra, con el fin de explicarme su doble naturaleza y, por tanto, de hallar una salida franca en el problema que ella en forma tan atractiva nos plantea.

1. Música Popular

Un dato que inequívocamente encontramos en "El Salón México" y que servirá de punto de partida a esta pequeña meditación, es la existencia de ciertos motivos populares de la música de México, o si se quiere, de algunas melodías de nuestro pueblo cuya forma nos aparece aquí transformada. Este sólo hecho basta para que podamos preguntarnos –si es que queremos profundizar

verdaderamente en la comprensión de esta obra que un norteamericano con talento dedica a México– en qué medida está allí lo popular y en cuál otra está lo culto, ya que la música popular tiene, como vamos a ver, una génesis o formación muy distinta a la de la música superior, a la de la música culta. Esquemáticamente se puede decir que la canción común –típico representante de la música popular– se origina en un motivo real que se introduce desapercibidamente en la conciencia del artista motivándole un estado de alma especial. Pero esta manera de vivir psíquicamente ese motivo externo, esa forma de responder el ánimo del artista popular al estímulo externo es de tal intensidad, que se produce, en el mecanismo psíquico del propio artista, un desequilibrio que lo obliga, en forma natural, a echar de sí ese motivo para entrar nuevamente en el equilibrio habitual. Para recuperar el equilibrio perdido, el artista popular necesita lanzar fuera de sí el peso que ha desnivelado su balanza interior. Y ese peso, ése que fue motivo y estímulo, que ingresa a perturbar la calma reinante en la conciencia normal del individuo, sale después, ya transformado, en forma de canción, de melodía sonora.

Ahora bien; el producto de la expulsión no es algo completamente diferente ni al estímulo primario, ni a la propia conciencia del artista, ni tampoco al estado de ánimo concreto del mismo. Son sonidos que si bien tienen cierta armonía entre sí, cierto ritmo y movimiento propios, cierta decoración melódica, no por eso se desligan del estado de alma que los trajo al mundo, ni de la conciencia artística ni del motivo primario de la inspiración, sino que son por el contrario, en su evolución formativa, un núcleo de sentimientos musicales que siguen el camino de una sonorización progresiva, de una lenta cristalización, que se va desprendiendo poco a poco de la conciencia individual hasta adquirir una corporeidad, una exterioridad, una consistencia plena de sonidos animados. En estas condiciones, la masa del pueblo que posee una estructura psíquica semejante a la del inventor, la acepta como suya y la repite y escucha en todas partes. Pero esta aceptación no es del todo voluntaria. El pueblo hace suya una canción para expulsar con ella, junto con ella, el producto de su estado de ánimo causado por un estímulo exterior, pues siendo

impotente para recobrar el equilibrio psíquico creando una nueva melodía, se vale de la creada por otro. En suma: la música popular, genéticamente considerada, es una auténtica prolongación del alma del artista popular y, por ende, de la masa del pueblo.

Por otra parte y también en esquema, se puede decir que el artista culto, cultivado, se encuentra de repente un día con que se halla poseído por una fuerte vivencia interior que, por su volumen, no puede soportar. Se siente incómodo con ella y el día menos pensado la saca fuera de sí. Pero no es fácil esta operación; no basta con disfrazarla de sonidos, montarla en una melodía elemental y soltarla a galopar por el llano de la popularidad. El creador de la música refinada necesita trabajar sobre su vivencia espontánea con todas sus fuerzas, necesita repujarla a basa de infinitos golpes para hacer de ella una realidad exterior, autónoma, sin filamentos subjetivistas, susceptible de ser objeto de contemplación pura por parte de los demás. Ha de imprimirle en esta faena una forma diferente a la de su alma, a la del estado psíquico que la originó. De manera que una vez lograda la obra, para gozar de ella, sus semejantes no se identifiquen en ella, no reconozcan sus sentimientos tradicionales, sino vean en ella algo nuevo por objetivo. En este caso, el alma del contemplador culto se alimentará tan sólo de aquellas migajas que puedan caer del bocado sonoro en su puridad espiritual. El alma escuchará simplemente referencias, resonancias. La diferencia que existe, pues, entre la contemplación de una melodía popular y la de una música de cámara consiste en que aquella es una seudocontemplación (sic), una contemplación impura, de grado inferior; es un ver a medias porque lo que se ve es en gran parte el propio ver; lo oído se confunde con la función de oír. Mientras que en la verdadera contemplación, la propia para la música culta, es serena y en la cual el espectador toma un papel bien distinto al que tiene el objeto contemplado; es una actitud pura, sin mezcla, muy semejante en este sentido –aun [sic] cuando también muy diversa en otros fundamentales– a la actitud que tomamos frente a los ruidos.

(El ruido como objeto del oír puede colocarse en un término medio entre el canto popular y la sinfonía. En efecto, en el caso del canto popular

efectuamos una operación que, dentro de la genérica que es el oír, se caracteriza o especifica por tender siempre a ser un vivir, un identificarnos con lo que va expresado en la canción. En el caso de una obra sinfónica, en cambio, efectuamos una operación que, dentro de la genérica que es el oír, se caracteriza o especifica por tender siempre a llegar a ser la contemplación absoluta, a la radical separación entre el espectador y lo expresado. Y, por fin, en el caso del ruido efectuamos una operación neutra, genérica por ser intencionada e indiferente al placer de la contemplación.)

Pues bien, siendo así, ¿cómo es posible que "El Salón México" nos dé al mismo tiempo melodías populares junto con una orquestación sinfónica de primer orden? Si la contemplación de la música popular identifica nuestra alma con ella y la de la música culta separa completamente de ella nuestro espíritu, ¿cómo pueden darse dos cosas a un mismo tiempo que de por sí parecen contradictorias, excluyentes la una de la otra: popularidad y cultismo musicales?

El problema reviste cierta gravedad, porque con él va planteada no sólo la antítesis de "El Salón México", sino la de cualquier obra de su especie: las de Falla, las de Beethoven, las de Revueltas, etc.

2. Expresión-Construcción.

Tenemos la cuestión a esta altura: la contemplación de la música popular es identificación anímica y la de la música culta es separación espiritual. Pero esto equivale a esto otro: la contemplación de lo popular sonoro tiene por objeto vivir un cuerpo musical cuyo material principal es la expresión anímica, motivo de identificación con el sujeto, y por tanto su norma o canon es la cantidad de expresividad anímica y sentimental. La contemplación de lo culto tiene por objeto escuchar un cuerpo musical cuyo material principal es la forma sonora, objeto de separación con el sujeto, y por tanto su norma o canon es la cantidad de combinación de formas constructivas.

Ahora bien: los dos casos extremos antes citados sólo existen en abstracto, en la teoría, en el análisis de aclaramiento de lo real. En rigor, ambos existen en varia proporción en las obras musicales concretas. Así, por ejemplo, las obras de Schubert son expresiones de alma fundamentalmente aun cuando vayan montadas sobre el filo de simples melodías; las obras de Beethoven, equilibradas las mejores, son expresivas anímicamente dentro de marcos formales que caben unos dentro de otros y así sucesivamente; y las obras de J. S. Bach son formas plenas, puros sonidos vertidos en esquemas estructurales, construcciones tupidas de travesaños matemáticamente dispuestos de manera que dejan escapar por los intersticios la animosidad, y cuya expresión queda limitada a las de las distintas clases de formas entrelazadas arquitectónicamente entre sí. Por eso podemos ver que el esquema estético expresión-construcción es una balanza que se inclina a un lado o a otro, más o menos según el sentido de la obra.

"El Salón México" está, según el criterio descrito, en el centro, es una obra que se mantiene en equilibrio entre la expresividad de las melodías populares de México y el formalismo y constructivismo de la música contemporánea, universal. Pero como su esencia está bien lejos del sentido de la Séptima Sinfonía del gran pre-romántico, a pesar de que en ambas existe una antítesis semejante, hay que ver en qué consiste la modalidad de "equilibrio" que encarna la pequeña obra de Copland. La diferencia con la obra de Beethoven es tan patente hasta para el más impreparado que no podemos conformarnos con el análisis que llevamos hasta aquí, que es una primera aproximación en nuestro asedio. Dentro del esquema general hay que buscar las características diferenciales. Para ello es indispensable bajar más al fondo de la realidad.

Dentro del enjambre orquestal de "El Salón México" habitan, en verdad, melodías que son partes de algunas canciones populares nacidas al calor de la revolución mexicana: "El Mosco", "El Palo Verde", "La Jesusita". Por ese aspecto, destila la obra de Copland cierto animismo inconfundible. Todo un pueblo, junto con su miseria, se ha marchado a "la bola". Se anima con cantos a la amada, que son su única disciplina. Lleva en el corazón una medalla de

bronce. Pero la canción mexicana encubre la tragedia con un zarape de rayas coloridas. El alma oscura hace vibrar esas rayas. El ensimismado, enjuto y endurecido por el trabajo, cambia su vida por el porvenir anónimo. Hay cierta religiosidad, cierta sospecha de muerte que corre pareja con las franjas de colores vivos que ondean en la bandera nacional de las canciones. Cuando con ritmo acelerado entra en escena nuestra música, un espíritu invisible se apodera de nuestra alma: un sentimiento abstracto nos inunda dejando en las almas de todos una como cristalización concreta en la que ven reflejarse los colores verde y solferino, amarillo y violeta de los juguetes populares; pero, junto con ellos, y como vigorizándolos, poco a poco vamos distinguiendo una gran mancha de sangre que, como sombra de la tierra, hunde en las tinieblas los colores de la bandera. Sobre una onda de vino el ritmo se queda solo, ensimismadamente solo, saltando en el vacío... Por detrás, en forma de telón etéreo, como una atmósfera compacta, la mancha de la tierra se eleva hasta cubrir el firmamento. Es una mancha roja. Se extiende como gota de sangre. Se mueve y ondula: es una mano grande. Es la nacionalidad; señala la victoria. La gran mano es la señal del mexicano. Simboliza el triunfo de la lucha y el comienzo del trabajo. El programa del agrarismo está grabado en su palma.

La unidad más pequeña de la composición es la melodía popular; es la unidad atómica, elemental. Su comprensión es el primer paso para la comprensión total. Copland la interpreta, desde el punto de vista de la forma, antipopularmente basándose en dos reglas de su técnica. Primera: Las canciones mexicanas constan, de por sí, de una doble faz; una de ellas es la representada por aquella vivencia que sugieren los sonidos, por aquella cosa que se expresa en forma melódica y que es una prolongación materializada del sentimiento del artista: seca expresión del alma del indio, de su mudo estatismo, de sus sufridos músculos, de su impenetrable hermetismo para externar su secular tragedia. La otra faz es la compuesta por lo aparente, por lo formal: melodía, sonora y envolvente, pintada de colores vivos y decorada con flores de papel de plata. A medida que va adornando el firmamento con cintas y luces, con brillos y florecillas entrelazadas, su trayectoria sinuosa va

acompañada de un ritmo lejano, incisivo, interminable. Este contraste entre la sugerencia de un alma entreabierta aprisionada y muda, y los medios de expresión recortados en el perfil de una melodía serpenteante y colorida, tiene un sentido místico desconcertante, obedece a una misma voluntad creadora que las de las danzas inmemoriales de los indios. En éstas, igual que en el canto revolucionario, el material aparente está subrayando por un potente colorido, por sus contrastes, por sus movimientos bruscos y extremados dentro de un marco de penetrante monotonía; pero debajo de todo esto puede adivinarse la permanencia de un alma que no quiere dejar sorprenderse, un sentimiento esquivo, que huye sin percatarse de la agria monotonía, de la interminable repetición del gesto. Pues bien; esa característica de superposición de dos sentidos polares es acentuada, delatada conscientemente por Copland en su obra "El Salón México". La sospecha de un alma escondida que vaga debajo de un ritmo de maracas y maderas, hace que sea ella sorprendida "in fraganti" por el compositor que la delata, la cual, azorada como el tigre ante el rápido magnesio del fotógrafo, deja oír una intensa, continua, triste lamentación por entre las cadencias de los violines.

La segunda regla de Copland es ésta: La canción popular mexicana, que es como un judas de cartón pendiendo de un hilo en el aire, después de transformada por el compositor al haberla estrujado para hacer más patente en ella el sentimiento de inmovilidad, el aspecto estáticamente material de una alusión a algo terrible que está oculto, se esquematiza, se desarticula su continuidad melódica; en suma, se deshumaniza. Claro que sin perder su expresividad nativa. Esta maniobra técnica propia de un compositor contemporáneo tiene una virtud: la de enfriar la temperatura sentimental de algunos temas, la de refrenar la vertiginosa carrera de lo expresivo. Y así, el roce musical en que se produce el chirrido de un carruaje y en donde sollozan los violines con lágrimas de barro, se independiza, corta las amarras que lo unen al muelle del alma, de todas las almas. A partir de ese momento el material sonoro ya ha fraguado. La expresión está a punto de ordenarse en construcción.

Entendido así el material primario, veamos ahora cómo entra a formar parte de la estructura de la obra, del andamiaje orquestal que le está reservado. El motivo popular, melódico, tecnificado por la voluntad contemporánea sirve de material para la construcción de un organismo-máquina. Una locomotora simboliza el estilo: dinamismo matemático.

3. El montaje sonoro.

Las interpretaciones melódicas obtenidas después del proceso de transformación a que fueron sometidos los fragmentos populares mexicanos, no resuelven propiamente el problema que hubimos de plantearnos al principio. En efecto; la cuestión consistía en ver cómo era posible la coordinación de fuerzas antagónicas, características de dos tipos de música diferentes, opuestos. Esas fuerzas a que se alude no son otras que la expresividad anímica, por una parte, que sirve de pegamento o argamasa, de lazo musical de unión entre nuestra alma de espectadores y la del artista productor, y la construcción formal, por otra parte, que sirve de cristal intermedio, de muro divisorio o barrera musical para separar nuestro sentimiento artístico del espíritu del compositor. Si bien Copland, por medio de sus dos reglas de laboratorista, ha intensificado la alusión a la más remota y escondida alma de la canción mexicana, y a la vez ha discontinuizado, fragmentado, ritmificado su forma melódica primitiva; sin embargo no ha hecho todavía posible, de manera total, íntegra, la unión estrecha del subjetivismo con el objetivismo musicales. En verdad, por la sola transformación de la unidad, del átomo melódico, no puede llegarse a más que una deshumanización. Y deshumanización no quiere decir pleno objetivismo, total autonomía, plena realización del principio separatista a que tiende siempre, aunque sin agotarlo jamás, la música culta. Deshumanización es el acto de transformar, mas (sic) no lo transformado. Para resolver este problema se necesita de otra noción, ya no analítica, unitaria o elemental, como es en realidad la idea de estructura, de aglutinación de partes, o dicho más gráficamente, el concepto de montaje sonoro.

Es bien sabido que en la fotografía artística existe un procedimiento para superponer por transparencia o para yuxtaponer las figuras aisladamente retratadas, para obtener un efecto de máxima irrealidad. También es conocido el propósito deliberado que existe en aquella manera cinematográfica de distribuir y recortar las partes de una película preliminar con el objeto de hacer una composición anti-naturalista, irrealista. Pues bien; esta misma intención existe en la música. Del estudio y creación de la unidad se pasa al estudio y creación de la totalidad, de la simplicidad a la complejidad. De ese método existen dos modalidades principales, en la música de "equilibrio", en la música que podría llamarse "centrista", compleja y heterogénea como la de Beethoven y la de Copland, la de Falla y la de Revueltas. Aun cuando hay otras formas más especiales dentro de cada una de las anteriores, de ellas no nos vamos a ocupar aquí.

Una de las grandes modalidades de la música bipolar es la forma beethoviana de equilibrio, centrista, que consiste en que lo anímico, sentimentalidad expresada se nos da dentro de los límites del radio de atención auditiva en un momento dado, fragmentaria y sucesivamente en cada uno de los momentos. Algo así como si esa alma viviente fuese un paisaje delante del cual hubiera una serie de ventanas seguidas unas de otra y en las que nos fuésemos asomando a medida que se llevase a cabo el desarrollo temporal de la obra. O sea: sólo por nuestro alcance de percepción en cada uno de los sucesivos momentos concretos es posible percatarnos de la emotividad beethoviana, en partes, en unidades de tiempo. Pero lo que no es unidad: la forma o desarrollo, es algo constructivo, culto, superior y que consiste en este caso en coger el tema emocional de un brazo y darle vueltas en todas direcciones hasta agotarlo, hasta que ha sido presentado en todas sus caras y posiciones. Después, pasar a otro y hacer con él operación semejante. En suma: la música de Beethoven es sentimental en sus partes, la forma una serie infinita de identificaciones emotivas, pero es además formalista en el todo, pues esas construcciones sonoras cobran vida una vez que hemos oído todas las partes sucesivas y podemos reconstruir ya la forma de su trayectoria.

La otra forma de equilibrio, de centrismo sonoro es la propia de Copland en el presente caso de "El Salón México", y consiste en que lo mexicano que se expresa no se halla, por decirlo así, encapsulado dentro de las largas formas de desarrollo, si no separado de ellas, es decir, que en vez de ser el alma popular de México la carne o la substancia de una forma constructiva de mayor radio de acción que el que nuestra percepción momentánea (como pasa con el romanticismo del genio del Don), es por el contrario una expresión que se sitúa fuera de las formas, previamente a ellas antecediéndolas, motivándolas. La melodía mexicana de Copland luce su pureza expresiva en todo su esplendor gracias a esta salida, sobre todo después de haberse intensificado por el hecho de haberla soltado a galopar empujada por un dinamismo librador de obstáculos. El aire popular aquí no es parte de un todo, no es carne de un esqueleto; es lo que la larva al gusano, lo que la materia viva al ser organizado. O dicho de otra manera: la forma de Beethoven, o la de cualquier otro autor que tome este estilo, consiste en llevar los dos polos –expresión y construcción- atados en todo momento, paralelamente, simultáneamente, claro está que con el papel que le corresponde a cada uno. El constructivismo como recipiente limita la fluidez del expresivismo. Por lo contrario, la forma que Copland adopta en "El Salón México" con el fin de ajustar los dos polos antedichos, consiste en sacarlos a la luz uno a continuación del otro, sucesivamente con el papel propio de cada uno: el expresivismo nadador aparece en escena sobre un trampolín desde cual se arroja describiendo una curva melódica en el espacio; más tarde ese esfuerzo, conjugándose con las ondas acuáticas, enlazándose con ellas, empieza la edificación de una compleja forma submarina. (El clavado como melodía; la zambullida como contrapunto.)

El montaje sonoro de "El Salón México", su especial acomodamiento de partes se presenta compuesto de dos sectores grandes, y cada uno de ellos tiene idéntica estructura. El esquema de éste: comienza con la sucesión de los motivos, con una exposición de melodías desnudas. En este instante el alma mexicana sale a la superficie y nos inunda. Un trozo de melodía persigue al siguiente. Ligeramente adornadas preparan la llegada de su desarrollo.

Momentos después se inicia, en rápido ascenso rítmico, la coalición de motivos, la desnaturalización. La popularidad musical se ha cauterizado. Es un engranaje de motivos que independientemente vibran; cada uno reclama su autonomía; cada uno reclama la supremacía. La música se ha hecho, de simple y expresiva que era, complicada y fría. La vida anímica ha adquirido rigidez cadavérica. Es la polifonía un proceso natural: la célula se ha convertido en tejido y éste en aparato. Pero también hay un proceso artificial: El arquitecto ha amontonado los sillares y acto seguido va a empezar a construir. Beethoven construye detrás del escenario de su obra, y alza el telón cuando ésta ya está acabada. "El Salón México" simboliza la propia operación de construir; patentiza públicamente el hecho de encimar pieza sobre pieza. Beethoven tiene preparado el banquete; Copland nos invita al "picnic". De aquí al aire de intrascendencia de la obra. De tan rápida, ligera y breve se vuelve pura atmósfera, pura edificación ingrávida.

Todo lo pequeño que es "El Salón México" como obra orquestal, lo tiene de grande su significación: el título es solo una etiqueta que un honrado norteamericano ha puesto sobre una obra "nuestra" de alcance universal. Su esencia característica, hablando de términos kantianos, está en ser la "Crítica del México puro".

Ensayo de la valoración de las artes plásticas en México 1900-1950

Conferencia dictada el 1 de diciembre de 1950. México, 1953

1. Cultura nacional y cultura tradicional.

En estos días nos estamos situando justamente a la mitad de nuestro siglo XX. Cumple medio siglo más de vida la cultura de nuestro país – la de más remota significación en América. En su última fase nacional, ella ha venido gestándose, desde que somos una nación independiente, con grandes tropiezos aunque siempre en sentido ascendente, a causa de los enormes problemas que ha tenido que afrontar. En rigor, nuestra cultura propiamente dicha data apenas tan sólo de hace unos ciento cincuenta años. Como sabemos, toda la vida anterior a 1810 pertenece a nuestra tradición, mas (sic) no, como es costumbre pensar, a nuestra nacionalidad. La historia de México es sólo la historia del México independiente. La historia de nuestro pueblo en las épocas precortesiana y colonial, pertenece propiamente al capítulo de los antecedentes, es decir, de la tradición. Se entiende por tradición nacional aquel conjunto de hechos históricos acaecidos anteriormente a la fundación de una nación independiente, realizados por un pueblo antes de

la llegada del momento en que resuelve conducirse por sí mismo dentro de la vida internacional. Y paralelamente, debemos entender por nación, como entidad política capaz de realizar todos los contenidos de la cultura humana, la vida de ese mismo pueblo a partir de esa determinación legal, aprovechando naturalmente en su nueva vida las enseñanzas de su genuina tradición. Por eso debemos distinguir con rigor lo que es nuestra cultura nacional, por una parte, de lo que es hoy otra nuestra cultura tradicional. Por esa razón estamos convencidos, en lo que se refiere a dos de nuestros más discutidos personajes históricos, de que tanto la figura de Cortés como la de Cuauhtémoc no pertenecen a nuestra nacionalidad político-cultural, sino a nuestra tradición histórica, al mundo del pasado que jugó el papel de antecedente previo al comienzo de nuestra legítima vida nacional. En consecuencia, debemos tributar a ambos personajes el respeto que merecen todos los precursores de nuestra vida, pero siempre distinguiéndolos también de los grandes forjadores de nuestra patria desde su independencia hasta nuestros días.

2. Recapitulación de lo hecho en arte.

Pues bien; nuestro tema es el estudio particular de las manifestaciones artísticas de nuestro país, las específicamente comprendidas aproximadamente entre el fin del siglo pasado y lo que va de este siglo XX. Pero esto no quiere decir que vayamos a enumerar, como si pretendiésemos hacer un catálogo, a todos y cada uno de los hechos particulares que corresponden a este campo del arte mexicano. Cosa por lo demás imposible de hacerse exhaustivamente desde el punto de vista histórico, ya que para éste es imprescindible el criterio de la valoración, es decir, de la selección de los hechos más importantes. Nos vamos a concretar, pues, a señalar las tendencias fundamentales de los movimientos estilísticos nacionales, dentro de las que podrán quedar ubicados, explícita o implícitamente, los artistas y sus correspondientes obras. El presente ensayo retrospectivo acerca del arte de este medio siglo en nuestro país, aspira a presentarse como una breve recapitulación de lo hecho, sin

desconocer para ello las indudables limitaciones inherentes a nuestro juicio personal. Pretendemos definir y por consiguiente valorar la obra ejecutada, invocando las razones objetivas pertinentes a toda estimación estética, con el propósito de establecer la importancia de esa obra y la necesidad de seguir por el camino que esa importancia indique hacia el próximo futuro. Como a la postre habrá que descontar en esta tarea los errores personales de apreciación, las torpezas circunstanciales de la aplicación de un método crítico-histórico de validez objetiva, queremos poner de manifiesto que el resultado no será una jerarquía rígida de objetos valorados, establecida en forma eterna, ni mucho menos. Sólo queremos contribuir con nuestro modesto punto de vista, recurriendo siempre a las más firmes bases objetivas que se hallaren a nuestro alcance, al enriquecimiento del debate de valorización estética que en este momento estamos obligados a seguir todos los mexicanos, todos los artistas, críticos, historiadores, filósofos y aficionados a nuestro arte contemporáneo.

3. Los valores culturales.

Antes de dirigir la mirada a los hechos concretos de nuestra historia nacional del arte, vamos a definir nuestro punto de vista teórico-estético, señalando en forma especial el método que vamos a utilizar en este ensayo breve, necesariamente provisional, de valoración plástica. ¿Qué entendemos por valoración, desde el punto de vista de la filosofía crítica que sustentamos? ¿Qué cosa es un valor cultural? A nuestro entender, la vida humana y la cultura producida por ella, tiene determinados fines supremos a donde van dirigidos los pasos de la conducta de cada individuo y de toda la humanidad, ya sea para afirmarlos o para negarlos, según un complejo proceso de acciones y reacciones al compás del cual se va tejiendo día con día la trama de la historia, de la historia humana en general y de cada pueblo en particular. Estos fines supremos de toda actividad humana, sustentáculos ideales de toda la dinámica progresiva de la cultura histórica, son los valores, los valores humanos, los valores de la vida y de la cultura, los fines últimos del hombre, las normas

ideales con las cuales únicamente puede medirse el grado de progreso de un movimiento político, moral, científico, técnico, artístico o de cualquiera otra clase de manifestación histórica particular reducible a algunos de estos territorios. Los valores son metas que están en perpetua vigencia; porque a pesar de los esfuerzos desarrollados por los pueblos de las distintas regiones y épocas, con los cuales van logrando adelantos sucesivos, nunca llegan a ser agotadas debido a su propio carácter ideal. Son ideas regulativas, es decir, que dirigen las trayectorias culturales desde su altura, provocando acontecimientos que son de hecho mezcla de realidades e idealidades. Altura que, a pesar de ser irreal, no se halla sin embargo más allá del mundo de la experiencia, en un mundo trascendente de entidades metafísicas, como afirmaría la filosofía escolástica del pasado. La elevación propia de los valores humanos se halla enclavada en la conciencia cultural misma del sujeto de la historia, en forma de finalidad perseguida asintóticamente, es decir, que a pesar de estar supuesta en cada acción humana, el conjunto de éstas no llega nunca a alcanzarla. La acción cultural en sus múltiples ramificaciones aspira a realizar concretamente estos valores objetivos: lo verdadero o verídico en la ciencia y en la filosofía, cuya negación dialéctica en la historia del conocimiento es lo falso; en la moralidad de la vida jurídica, lo justo o bueno, cuya negación correspondiente en la dialéctica de la historia de la voluntad es lo injusto o lo inmoral; y por fin, en el mundo del sentimiento estético, lo bello, cuya contraposición dialéctica en la historia del arte es la fealdad o lo inartístico.

4. El método de la valoración.

Por todo lo anterior podemos decir que un valor filosófico cualquiera, ya sea el lógico de la ciencia, el ético del Derecho o el estético del arte es aquella categoría o supuesto ideal que funciona como meta última de los actos creadores del hombre. De este modo el objeto histórico resultante se viene a caracterizar, dentro de la cadena de acontecimientos en perpetua mutabilidad, por poseer por decirlo así una parte relativa de aquel valor general a que aspira.

Por consiguiente, es posible distinguir una doble significación en el objeto histórico concreto que participa de un valor: por lo que se refiere a su colocación real en función de la idealidad del valor, esto es, por cuanto que dicho objeto es relativamente valioso, este mismo objeto viene a situarse como un nuevo eslabón, como un momento más que se agrega a la cadena de sucesos históricos acaecidos con anterioridad; e igualmente es significativo por su novedad, por su originalidad, que a pesar de ser un tramo más que se añade al proceso anterior con todo y que se unifica con él, hace que se distinga con nitidez, por el brillo propio de su mensaje personal, de la fisonomía del devenir que lo antecedió; confirmándose así la ley constante de la historia que hace que el hombre progrese a pesar de los obstáculos que se le ofrecen con frecuencia a su paso. Si esto es así, entonces el concepto de valoración –que es la operación metódica que corresponde a la apreciación de un acto concreto de la historia con apoyo en un valor determinado- no podrá ser otro que el concepto que corresponde a una tarea de recapitulación, a un resumen de lo hecho hasta ese momento, a un corte parcial, fragmentario e instantáneo efectuado en un determinado punto del estado de cuentas del fluido acaecer de la vida del hombre, de un individuo, de un grupo o de la comunidad humana entera; para fijar así el balance de las conquistas de valor positivo obtenidas, así como de los fracasos sufridos de orden negativo.

5. La belleza ante la verdad y la bondad.

Una vez que han quedado definidos los conceptos de valor y valoración, como nociones previas para nuestro propósito crítico, para la aplicación práctica de la metodología histórico-filosófica; réstanos completar estas nociones enjuiciadoras con la idea de lo bello en el arte, que es sin duda el valor específico que sirve de apoyo o supuesto estimativo, de apreciación, a los movimientos estilísticos que fluyen simultánea y sucesivamente dentro del ancho cauce de la historia del arte. ¿Qué es, pues, lo bello? ¿En qué consiste la belleza que nos hace conceptuar valorativamente a una obra de arte, a un estilo artístico, a la

corriente toda de la historia del arte de la humanidad, como logro de creaciones positivas en esa tarea inacabable que es la edificación de la vida del arte, la construcción de la cultura estética en sus momentos más nobles y llenos de sentido? La belleza no es otra cosa, según las consideraciones anteriores, que un valor. Pero este valor del arte, ¿en qué se distingue de los demás valores? El valor de la verdad es el valor del conocimiento, y el valor de lo justo es el valor de la moralidad. El primero nos indica el grado de acierto de los diversos conocimientos científicos, y nos permite reconocer por tanto los tropiezos habidos en la lucha de la ciencia en contra de la falsedad y la ignorancia. El segundo valor, el de lo justo, el de la bondad moral, nos indica el grado de elevación del comportamiento de un Estado determinado con respecto al hombre, con relación a la humanidad que abraza por igual al individuo y a la comunidad; permitiéndonos apreciar a la vez el grado de progreso de la voluntad moral de una sociedad jurídicamente regulada, destacando los momentos más significativos de su lucha por superar los estados de estancamiento y regreso en lo social y moral, para que el concepto del hombre sea elevado a la idea de humanidad. Frente a estos dos valores culturales, encarnados en el juicio científico o lógico y en la norma jurídica o estatal respectivamente, se coloca con igual rango, con igual derecho cultural el valor de lo bello, encarnando en el sentimiento creador del estilo. Este sentimiento estético se ancla en el genio, el cual es siempre el creador del estilo artístico peculiar de una personalidad, de una época o de una región. Ahora bien; como el concepto de valor implica el concepto de bien cultural, que es como llaman los filósofos a la realidad concreta portadora de valor, y como en el caso que nos ocupa el concepto del valor de lo bello implica consecuentemente el concepto del arte como expresión concreta, como realidad que participa limitadamente de la belleza ideal; es lógico entonces que nos dispongamos primero a definir el arte, tanto en su naturaleza propia como en la de sus respectivas relaciones con los otros bienes de la cultura: la ciencia y la moralidad.

6. El concepto del arte.

Un determinado estilo artístico no se eleva como una realidad valiosa aislada, sino como la reunión de las dos realidades diferentes y anteriores a ella, como son la ciencia y la moralidad, encaminada en una nueva dirección. Entonces el arte, a partir de esos supuestos previos, adquiere carácter autónomo, independiente e irreductible con respecto a esas precondiciones. Así el arte viene a definirse como la reorganización o planificación llevada a cabo desde un punto de vista superior, diferente al de los propios de las regiones que reorganiza o planifica, de los conocimientos de la ciencia y las normas morales y jurídicas plasmadas en la historia. El arte reabsorbe a la ciencia en la forma particular de la técnica artística, y a la moralidad en la forma peculiar de la temática plástica o musical, según el caso. Pero esta reabsorción no obliga a que el arte pierda su independencia, y se vea sojuzgado o bien por el conocimiento de la naturaleza y sus leyes matemáticas, o bien por la vida social y moral, jurídica y económica. En realidad ocurre lo contrario, ya que estos factores extraestéticos se convierten para el artista en factores pasivos de su trabajo creador, en materiales sin forma que hay que organizar, y en fin, en propósitos que coadyuvan a la realización de la finalidad específicamente sentimental, de base expresiva espacio-temporal y captable a través de los sentidos. Entonces el arte queda constituido desde su más profundo nacimiento, en una doble expresión simultánea: la de los conocimientos técnico-científicos conocidos en su época y la de los grados de progreso moral seguidos por las diferentes sociedades de la historia. Claro está que estas expresiones suplementarias no aportan todo el contenido de la obra de arte, ni son especialmente en sí factores decisivos, pero no obstante esos son bases materiales, técnicas y temáticas, sin las cuales no puede plasmarse el sentimiento vivo del genio en el mundo de la realidad sensible. Ahora bien; si lo artístico no queda agotado por las condiciones previas que lo sustentan, por los materiales que son objeto de su reorganización, de su planificación sentimental, ¿qué es entonces esta reorganización o planificación? Es la tarea del eje director que es el sentimiento

específico y creador del arte. El sentimiento estético, actor y autor de esa reconformación espacio-temporal del subsuelo científico y moral acumulado en su época, constituye la cúspide de toda producción artística; la que se caracteriza por ser el enfoque personal y diferenciado que dirige el genio a su realidad circundante, para plasmar así sus propias normas de trabajo en el marco de esa misma realidad. Esta realidad en donde nace y vive el artista, no debe entenderse como limitada exclusivamente a los conocimientos y a las conductas vigentes en su época, sino que abarca también los pasos anteriores de la historia, al final de los cuales viene a situarse la época que al artista le ha tocado vivir. El genio creador del arte es siempre el genio creador de su arte; y su tarea más preciada consiste en reunir orgánicamente, en lograr la compenetración recíproca de los dos mundos diferentes entre los cuales está destinado a vivir: el mundo de su imaginación y el mundo de la realidad común; su visión particular de las cosas, que es capaz de recrearlas con originalidad, y el marco del mundo de su época, que para él significa pura materia dócil que está esperando ser revivida y vivificada por aquella visión. Pero al fusionar honda e indisolublemente ambas realidades complementarias, se adelanta a su época, va más allá de los conocimientos, de las actitudes y aún de las maneras artísticas que rigen la sociedad a la cual pertenece; puesto que la fuerza de sus creaciones originales pone desde un principio en movimiento a la gran esfera, rica en contenidos hasta el infinito, que representa la faz del mundo que lo rodea, creando de este modo una tercera realidad inédita que ya no es posible confundir con ninguna de las anteriores.

7. El concepto de lo bello.

Diremos ahora que mientras los conocimientos científicos se van eslabonando a lo largo de la historia de la ciencia, es decir, que van quedando con una relativa permanencia universal mientras no los invaliden otros nuevos de fondo más verdadero; las creaciones del arte poseen, en cambio, realidad original, propia y autónoma; pudiendo por esto coexistir en el mundo

heterogéneo de lo estético creaciones de carácter diferente y hasta opuesto, sin que haya necesidad para ello de que sus diferencias radicales o sus distintas modalidades estilísticas se tomen como contradicciones que hay que reprimir o extirpar. De aquí que la ciencia que nace en un momento dado esté siempre sujeta al principio del sistema, se vea fatalmente condenada a quedar conectada para el resto de sus días con conocimientos que surgieron anteriormente; todo conocimiento científico tiene que estar ligado sin contradicción, es decir, sistemáticamente, formando parte de una organización progresiva, con una serie de conocimientos que le sirven de supuestos. El arte a este respecto muestra en sus particularidades una libertad insospechada, puesto que su propia validez no es afectada para nada por la independencia de sus resultados. Al contrario, en arte es más valioso lo diferencial que lo común, debido a que su forma característica de progresar en la historia consiste en la liga, en la sucesión de personalidades y generaciones a través del tiempo, erigidas mediante la serie de contrastes que presentan los estilos de sus obras, en vez de ir coordinados según la continuidad sistemática propia de los productos de la ciencia. Esto no quiere decir que en la ciencia no exista la originalidad; hay en efecto un tipo especial de originalidad que podríamos llamar cognoscitiva, diferente por supuesto de la que se le atribuye al arte. La originalidad de cada nuevo conocimiento que aparece, ya sea el descubrimiento de una ley natural o la formulación de un teorema matemático, consiste en que ese nuevo saber viene a formar parte de la cadena preexistente de conocimientos anteriores que le sirven de fundamento; lo que quiere decir que la novedad científica no puede ser nueva si no es al mismo tiempo vieja. En cambio, la originalidad o la novedad de una creación artística, está en que ella fue concebida en la mente y plasmada en la materia deliberadamente desconectada de los resultados de otras creaciones anteriores o coetáneas; la obra de arte tiene su fundamento y su causa en s{i misma; ella nace como maduración consciente de expresiones y sentimientos distintos a los propios de sus semejantes. Esta clara y plenaria diferenciación que informa desde sus raíces al fenómeno del arte favorece la formación de grupos y subgrupos jerárquicos, que van desde los

estilos nacionales hasta las modalidades propias de cada individuo, dentro de las cuales todavía es posible distinguir submodalidades correspondientes a cada una de las obras del mismo autor. La tradición del arte es una tradición por contrastes.

En relación con las creaciones de la vida moral, de la sociedad y del Estado, vemos que las normas de conducta de la voluntad humana a través de los tiempos, van siendo sustituidas unas por otras a medida que el hombre encuentra cada vez formas mejores para su convivencia; de este modo la vida humana es esencialmente progresiva y sus formas vigentes son siempre actuales, ya que las pasadas quedan invalidadas al irse encumbrando sucesivamente las nuevas maneras de organizar a la sociedad, que por su calidad misma pertenece a un grado superior de justicia y de bondad que las rechazadas. Esto quiere decir que una norma jurídica determinada no puede y no debe coexistir con otra u otras más retrasadas. De hecho si coexisten y han coexistido formas de convivencia y postulados morales de diferente grado de progreso, pero esto no quiere decir que en un plano valorativo se justifiquen ante la justicia por igual. En el mundo del arte ya hemos visto cómo la coexistencia de oposiciones no es perjudicial, sino más bien benéfica, y más que benéfica esencial y necesaria. De aquí que podamos afirmar ahora enfáticamente, con el propósito de definir conceptualmente con la mayor precisión al valor de lo bello, diciendo que la belleza del arte, el valor estético que rige al mundo de lo artístico, es un valor filosófico que se desdobla en una tarea infinita en virtud de la cual la fantasía del hombre va creando una serie de valores relativos, de subvalores secundarios jerárquicamente organizados, de calidad eminentemente diferencial, con autonomía propia y proyección universal, sin necesidad de salirse de la esfera limitativa propia de cada una de las obras concretas que los portan en la historia. En este sentido no es exagerado afirmar que la belleza constituye un territorio tal que abarca una constelación de estrellas, de entidades que valen por su luz propia, y que dentro de esta inmensa constelación caben agrupamientos graduales diferenciados de esas entidades, con posibilidades hasta el infinito. Por esta razón el supuesto de

los supuestos de la historia del arte, y que pertenecen sin duda a un orden estético más general y amplio que el que caracteriza al análisis de los hechos concretos de dicha historia, es el de la fuerza legal que justifica dentro de su universalidad la convivencia y la yuxtaposición de lo diferente. Este principio de la belleza diferenciadora sirve de base al método de la historia y de la crítica de arte, al ordenar y clasificar con fundamento multitud de tendencias diversas que como tales integran el territorio cada vez más variado del arte humano. El método de la historia del arte no puede ser otro, en conclusión, que el de las diferenciaciones infinitesimales. Esta y no otra es la consecuencia más importante que puede extraer la estética contemporánea del pensamiento fecundo el filósofo Leibniz, aquel pensador que casi no se ocupó de la estética crítica que se originó en Platón y que posteriormente culminó con Kant y Cohen, pero que la impulsó indirectamente al formular su monadología y al descubrir el cálculo infinitesimal.

8. El concepto de la fealdad.

De todo lo anteriormente dicho se desprende que aquella obra hecha como copia o repetición de otra, como aproximación a otra que le hubo servido de modelo, será de menor valor que aquella otra que es resultado de la creación de su propio mundo fantasmagórico, poseedora de medios propios y de propósitos inconfundibles. Conviene decir que existen producciones que, aunque en un principio tuvieron la intención de inspirarse en otras anteriores, como ocurrió con el caso del Renacimiento, pudieron lograr a la postre la creación de su propia fisonomía, así como sus propios medios de expresión. Claro está que en el mundo del arte hay familias estilísticas afines y grupos de estilo similares, dentro de los cuales se pueden distinguir a su vez características sub-diferenciales, dominando en todo caso el valor diferenciador de la belleza en estas tramas de correlaciones, de interacciones y de recíprocas influencias. Podemos ver por esto que toda obra de arte encierra, en su particularidad, tanto una parte que tiende a la similitud con otras obras, como otra porción

que tiende a distanciarse de ellas. Ambos extremos son condiciones teóricas explicativas, son en suma los dos polos que sirven de pauta al método de la valoración. Así es como surge a nuestra vista en forma clara y terminante la idea del contravalor de lo bello, la fealdad o valor negativo del arte. Lo feo o lo inartístico se caracteriza por ser resultado de una intención confusa que pretende crear cuando en realidad no hace más que concebir una obra como copia de otra –no estamos hablando de la copia pictórica de la naturaleza, pongamos por caso, que es un problema distinto-, hecho en donde podrá ponerse en juego si se quiere un tesoro de recursos técnicos y de artificios habilidosos, como generalmente sucede en las obras de escaso mérito, pero no llegará a poseer nunca el valor de la originalidad estética. He aquí un término que ahora surge como el más expresivo del valor de lo bello: la originalidad. Lo original estético es un término sinónimo de belleza; pues como hemos visto, lo bello encarnado en una producción artística es la diferenciación del estilo. Este concepto diferenciador es el fundamento que la teoría del arte asigna en última instancia a la originalidad de la obra de arte.

9. La originalidad.

Por lo dicho, podemos por consiguiente decir que lo valioso en arte se puede llamar también lo original y que lo no valioso, lo estéril en arte es lo que puede denominarse paralelamente como imitación –que es cuando se piensa crear un estilo y en realidad lo que se hace es crear deliberada o indeliberadamente otro que existía con anterioridad. Aquí brota una nueva oposición entre el valor y su contravalor correspondiente. En efecto; el valor positivo teórico es la acción creadora en sí, el acto de concebir algo nuevo, mientras que el contravalor negativo teórico es la pasividad absoluta, la inacción y la inercia. Entre ambos términos extremos queda comprendida la realidad múltiple de la historia del arte, el mundo de los hechos artísticos particulares, dentro del cual no caben absolutismos ni extremismos teóricos, pues ahí solo es posible que existan diferentes grados de lo valioso y de lo disvalioso. Lo bello es la

creación activa de la originalidad; lo feo es la inacción o pasividad propia de la copia o limitación. Lo bello es un valor que se manifiesta en el movimiento de la conciencia estética dentro de su propio camino creador, el de la dinámica del arte. Lo feo, al contrario, es la oposición a ese valor positivo y se manifiesta en el más absoluto estatismo de la conciencia estética, en la pasividad y quietismo que niega la acción configuradora de todo arte, y cuya máxima actividad no puede pasar los límites de la copia servil de los estilos ajenos. Por eso todo disvalor o valor negativo es el fracaso de una intención o la ignorancia de un propósito: o se tiene una noción equivocada de lo estético, y entonces la labor es estéril, o se es indiferente a lo estético, y entonces no es labor de ninguna clase. En conclusión, podemos decir que si bien es cierto que ambos conceptos –el de lo bello y el de la originalidad- casi se identifican, sin embargo cabe aún una sutil diferencia entre ellos. En efecto; lo bello como valor estético descansa en una propensión a la totalidad de todo arte posible, mientras que lo original como participación de una obra concreta de aquel valor general, tiende a referirse a las particularidades novedosas e inconfundibles de cada producción. Si la belleza es la suma de las diferencias artísticas, la originalidad es la separación o apartamiento de cada una de dichas diferencias.

10. Estilo personal y estilo colectivo.

En el terreno práctico, en el ámbito histórico de las realidades artísticas, habrá siempre que distingue ciertas jerarquías ordenadoras de las obras; algunas obras poseerán un valor de grupo, otras tendrán un valor personal otras expresaran un valor de época. En el caso de las obras que son reflejo del valor de una personalidad, en las cuales sus propiedades son recias e inconfundibles, el método de la valoración es claro y categórico; no hay términos medios ni posibilidad de confusión. Pero en el caso en que la originalidad corresponde a un grupo de artistas que participan por igual de un estilo colectivo, entonces la adjudicación de méritos personales está expuesta a confusiones, debiendo servir como pauta metódica estimativa de las distintas individualidades que

coparticipan, la primacía en la invención del estilo, en primer lugar; en seguida la anticipación a esa invención, que es como un primer escalón de ésta, en segundo lugar; después la continuación del estilo previamente creado pero con modalidades nuevas, en tercer lugar; y por último, la perpetuación de las normas estilísticas como mero hábito colectivo e impersonal, en cuarto término. Esta jerarquía de méritos, que corresponde a las individualidades de un grupo afín, está fundada como es de suponerse en el principio del valor diferencial de lo estético, en una graduación que va de una mayor acentuación de lo diferente a una menor. En el caso de estos estilos colectivos, la originalidad del estilo estudiando le confiere a éste un valor particular semejante al de los otros estilos pasados o contemporáneos, por cuanto que está referido a la totalidad de las partes diferenciales de lo bello, pero al mismo tiempo, esa originalidad se apoya también en otro tiempo de diferencias, en particularidades portadoras de un cierto grado de valor, en diferencias surgidas por la distinta calidad de la originalidad, por lo que se refiere a los particularismos de las porciones diferenciales de la belleza. En este último caso se ve la necesidad de distinguir las diferentes modalidades de la originalidad en su diferenciación particular, y así es posible separar el valor original pleno y auténtico de sus diferentes grados menores, hasta llegar en orden sucesivo y descendente a la copia o imitación de otro estilo.

11. Nuestro siglo XIX.

Para enfocar debidamente el momento artístico de México al entrar el siglo XX, debemos situarnos aunque sea con un somero conocimiento de los antecedentes históricos de ese momento. La nación mexicana llevaba a la sazón casi un siglo de vida independiente, casi todo el siglo XIX, durante el cual se sucedieron estos hechos fundamentales de carácter social y político: el movimiento de independencia con respecto al coloniaje español, los primeros pasos de la conformación jurídica nacional, la invasión norteamericana, una serie de situaciones de anarquía y dictadura, la reforma liberal, la intervención

francesa, el imperio de Maximiliano y la restauración republicana; restauración que recayó a fines del siglo en la dictadura de Díaz, entrando así hasta los diez primeros años del siglo siguiente. Esta época significó en lo ideológico una lucha tenaz entre el Estado liberal y la Iglesia dogmática, pugna que acabó al fin con la separación de la Iglesia y el Estado. En lo político, no obstante regir el sistema federativo, toda nuestra política no es más que una sucesión alternada de contralismos [sic.] autocráticos y regímenes democráticos; pugnas que remataron al fin del siglo pasado y a principios del presente con el régimen centralista y autocrático más prolongado, que amenazaba por ello mismo con perpetuarse indefinidamente. Díaz, en un principio partidario de los ideales liberales y democráticos, se hace de pronto dictador llenando treinta años de gobierno, lo que motiva el surgimiento de la revolución doctrinal y armada de 1910. Con ella se logra después de haber sufrido el país una época de violencias y privaciones, continuar el desenvolvimiento natural de la nación por la senda liberal y democrática firmemente arraigada ya en el conjunto del pueblo.

12. La cultura en el porfirismo.

En cuanto a los conocimientos científicos que había en nuestro país en la transición de los dos siglos, éste dependía completamente de Europa como era natural, la que se hallaba en pleno auge positivista, muy justificadamente dado el enorme avance que ahí se efectuaba en materia de investigación científica; movimiento que era seguido por las no menos sorprendentes aplicaciones técnicas de aquellos conocimientos a la industria y al comercio. Por lo que se refiere a lo social, en nuestro medio existía una superestructura económica de tipo aparentemente europeo, resultado de una particular combinación entre la técnica moderna y el trabajo de tipo colonial. No era más que una coraza artificial manejada por una minoría compuesta por un gobierno autócrata y por sus cómplices, que consideraban que la meta de la prosperidad solamente se podía alcanzar por el domino de las fuentes económicas de producción por

parte de capitalistas extranjeros. Por supuesto que el pueblo, al no ejercer sus legítimos derechos, se hallaba alejado de estas decisiones minoritarias, y en cuanto se dio cuenta de ello, se rebeló contra el sistema clamando por la vuelta a la vida democrática que prescribían nuestras leyes. En arte, dominó en nuestro siglo XIX el estilo neoclásico francés, con Tolsá y Tresguerras principalmente en arquitectura, y el naturalismo y el academismo en pintura, representando, al primero de dichos movimientos el gran paisajista Velasco. Pero en general, el fenómeno del arte mexicano surgido en este primer siglo de vida independiente, es un caso idéntico al de la ciencia y al de la técnica, ya que también era importado directamente de Europa. Pero lo grave del caso del arte estaba en que sus verdaderas aspiraciones tenían que ser diferentes a las europeas, tenía que realizarse apartándose de éstas y con un profundo arraigo en el alma de nuestra gente, como lo exige todo verdadero principio estético de valoración del arte. La ciencia y la técnica, que son bienes que se ligan por su continuidad sistemática, no andaban equivocadas en nuestro medio, puesto que lo que aquí se hacía sobre el particular no era más que la lógica ampliación de lo que se venía haciendo en Europa. El dictador y sus consejeros, demostrando poca perspicacia cultural, confundieron las cosas y creyeron que era lo mismo traer a México la ciencia europea de aquel tiempo que el arte que allí mismo florecía. No se percataron de la diferente condición de estos dos territorios de la cultura, y mientras la ciencia y la técnica fueron beneficiosas al país, la imposición del estilo extranjero reprimía las capacidades creadoras de nuestros artistas, alejando de ellos la libertad individual necesaria para el progreso del genuino arte de México. Si en lo social y político se levantaba una aparatosa pantalla, artificiosa e insincera, tras de la cual se escondían los reprimidos anhelos del pueblo, en la cual el arte jugaba el papel de un simple adorno decorativo; en el fondo de todo, a pesar de estas apariencias y falsedades, surgían manifestaciones populares de verdadero interés en el arte no oficial, cuyo máximo representante fue el grabador Posada.

13. Articulación entre ciencia, moralidad y arte.

La situación desequilibrada de la cultura nacional a fines del siglo XIX, precursora por muchos motivos de lo que resultaría en nuestro siglo XX, plantea un serio problema teórico que es preciso abordar, si queremos preparar adecuadamente nuestro foco de observación para captar críticamente los hechos históricos de comienzos del año de 1900, así como sus consecuencias en el arte nacional. Este problema no es otro que el que plantea las recíprocas correspondencias entre la esfera de lo científico y técnico por un lado, con respecto a la esfera de lo jurídico y económico, moral y político por otro, y con relación en último término a la esfera de lo artístico. Porque si el arte, como hemos dicho al principio, es la tercera creación del espíritu humano que reabsorbe los aspectos que le interesan de la ciencia y la moralidad de determinadas épocas, tendremos por consiguiente que afrontar esas correlaciones, esas correspondencias, estudiar su naturaleza y las posibles formas de conexión entre los tres territorios culturales que puedan surgir al aplicar el principio general. Esto último con el objeto de ver, después a qué tipo de combinación de elementos culturales corresponde nuestro arte del siglo pasado, y también para ver en qué forma evoluciona esta interrelación hasta desembocar en el nuevo tipo de arte que florece hoy en pleno siglo XX.

Pues bien; no es forzoso como supone la mayoría de los historiadores generales y los historiadores del arte, que exista en lo artístico una correspondencia recíproca y simultánea entre éste, el pensamiento y la voluntad social vigentes en una época histórica dada. O lo que es lo mismo creen que el arte es el reflejo fiel y necesario de la ciencia dominante de la época y también del derecho y de la moral de la misma. Esto nos parece un error, ya que la historia nos demuestra que el arte no expresa ni la totalidad de la ciencia de su tiempo, lo que sería imposible, ni tampoco se podría ceñir a manifestar aquellos conocimientos más característicos del momento; como tampoco es un fiel portavoz de la totalidad de la vida jurídico-moral de la época, ni tampoco es expresión exclusiva de los aspectos más sobresalientes de ésta. No es verdad que el arte

renuncie de antemano a aprovechar cualquier otra modalidad de ciencia, de técnica, de convicción moral y de postulado político-social que corresponda a otra u otras épocas pasadas, o del mismo futuro. La tesis de la forzosidad de la correspondencia cabal y coetánea de los tres elementos culturales que se reúnen en un estilo artístico determinado, es sostenida por aquellos autores que creen en la coincidencia exacta entre la religión de una cierta época y su respectivo arte, derivando su creencia de observaciones poco detenidas de los productos culturales de Oriente, Grecia, Roma, Edad Media, Renacimiento y también de las producciones procedentes de los pueblos indígenas de la América precolombina. Por eso, es uno de nuestros propósitos demostrar que algunos y sólo algunos de los ejemplos aducidos por esos autores, se ajustan con precisión al ideal de su rígida teoría; por lo que debemos añadir que esos ejemplos aislados no son más que casos particulares de un principio fundamental más amplio, que son hechos concretos que representan tan sólo una de las múltiples modalidades que son posibles considerar dentro de una amplia concepción de los posibles modos estéticos de articulación de los tres elementos constitutivos del arte. Tal principio, amplio y elástico, no cabe en sus cerebros. Además, si atribuimos incondicionalmente un carácter universal a esa conexión absoluta y coetánea de las esferas que integran al arte de una época, entonces habremos estrechado de tal manera el campo especifico de acción del artista, que éste se vería imposibilitado para tomar libremente partido entre las múltiples facetas que le presenta la realidad cognoscitiva y el mundo humano que lo rodean, para poder así escoger a su gusto las técnicas artísticas de trabajo y los temas morales que más le convenga.

Lo que si creemos que es forzoso y necesario, es que un arte determinando reúna algún elemento cognoscitivo y otro moral, sin importar qué aspecto en particular haya tomado de la totalidad de cada una de estas esferas. Al afirmar lo anterior, queremos dar a entender que esta relación, que esta compenetrabilidad que se efectúa entras las diversas esferas culturales que se reúnen en la obra de arte, no es una conexión de contenido único, invariable, no es una correlación rígida, pues eso significaría concebir al artista como un

ser previamente encasillado, cuya única misión sería traducir literalmente a su idioma de formas espaciales o temporales, según el caso, sólo los conocimientos más notables de su época y sólo aquellas doctrinas sociales vigentes en el círculo al cual pertenece, con exclusión de toda posible invención propia de procedimientos y de cualquiera [sic.] otras aspiraciones humanas inexistentes en su medio. Por la historia del arte sabemos que, muchas veces, es precisamente el artista también un hombre de ciencia o un moralista avanzado, como puede comprobarse en esos máximos ejemplos que son Leonardo y Miguel Ángel. Si pues la historia del arte nos enseña que existe una libertad inherente al artista, para escoger sistemas de cualquier clase y de cualquier época, así como para poder inspirarse a su arbitrio en temas del pasado, del presente o del futuro; entonces debemos prevenirnos, si queremos ser observadores imparciales del fenómeno artístico, en contra de ese método miope y estrecho. Este nos parece falso por ser exclusivista y artificial. Una teoría es más verídica mientras más elástica es, mientras nos ofrece un margen más amplio para poder explicar un número mayor de hechos varios. Por eso una teoría científica mientras es más general, es al mismo tiempo y correlativamente más acertada y eficaz en su misión aclaratoria de la realidad a estudiar. De aquí que la filosofía como teoría general que es de todas las teorías particulares posibles, como ciencia de las ciencias, sea la disciplina en donde encuentren más verdades comprimidas, dispuestas en orden jerárquico, y en donde todas las cosas acaben por encontrar allí su último fundamento.

14. El desequilibrio cultural del siglo XIX.

Ahora ya nos es posible explicar la aparente contradicción que presentaba nuestro siglo XIX entre una ideología y un Derecho avanzados, emanados de la tesis democrático-liberal, surgida como reacción al estado de postración intelectual y social de la Colonia, conviviendo simultáneamente con un arte de tipo monárquico reaccionario, como lo era el estilo neoclásico francés de Luis XVI, que servía de inspiración al nuestro. Podemos ahora igualmente compaginar la im-

portación de los adelantos científicos europeos durante el siglo XIX, con ese estilo académico nacido al calor de una vida lujosa de corte decadente, y de muy escasas proyecciones futuras. Lo que en realidad sucedió fue que las conquistas científicas de aquella época iban a la vanguardia de la vida cultural, las que eran seguidas por las aspiraciones cívicas producto de la Revolución Francesa, quedando en último término las creaciones del arte. El siglo XIX en Europa se caracterizó por ser ante todo una era cientificista por antonomasia, de la misma manera que el siglo XVIII europeo, el siglo de las luces, fué [sic.] el siglo que prendió la mecha revolucionaria en contra de las tiranías y demás absolutismos de Estado. Pero el siglo XIX no fue, propiamente hablando, un siglo creador de ningún gran arte, que fuera diferente por completo con apoyo de alguna personalidad a la herencia estilística del academismo neo-clásico. La mejor prueba de esto la tenemos en el caso opuesto del nacimiento de la arquitectura lisa y desnuda de la Europa contemporánea, que sólo llegó a ocurrir hasta ya entrando el siglo XX; con formas nuevas en el espacio, materiales y procedimientos de construcción inéditos y apoyándose en programas de necesidades francamente colectivas incompatibles con los edificios precedentes; con todo lo cual llegó a encarnar en forma lógicamente tardía aquellos avances técnico-científicos acumulados durante el siglo XIX, así como también aquellos otros progresos más lejanos de orden moral y humano del siglo XVIII francés.

Es, pues, un hecho real, este fenómeno histórico de no correspondencia entre los grados progresivos referentes a cada uno de los tres factores fundamentales que habrían de constituir los firmes cimientos del arte de la época actual. Y este hecho fue un acontecimiento mundial, ya que se reflejaba por igual en Europa y América, pero con la salvedad de que Europa era la autora que había propiciado el fenómeno, mientras que en América esa situación no había sido creada por propia iniciativa, sino que había sido trasplantada por una minoría directora, que se hallaba en aquellos momentos bastante alejada de la situación de ignorancia en que se veía sumida la gran mayoría de la masa popular. América había venido siendo un mero reflejo de Europa, y por eso su constitución como contiene independiente adolecía de ser un tanto falsa

y equivoca por prematura, mientras esa influencia cultural europea tardaba en tomar carta de naturaleza en las naciones del Nuevo Mundo. De donde tenemos que la diferencia más marcada que es posible encontrar entro lo europeo y lo americano, reside en esa lucha del Nuevo Continente por asimilar los principios de la cultura occidental, en contra de la voluntad colonizadora europea que se oponía a que esos principios fuesen conocidos y divulgados en el Nuevo Mundo, y evitar así la posible emancipación de ese conjunto de naciones nuevas. A nuestro modo ver esta es la única fuente, la única raíz de la inestabilidad de la vida de los pueblos americanos respecto de sus metrópolis, así como del surgimiento ulterior, particular de México, de la revolución iniciada en 1910. Tales inquietudes no son otra cosa que manifestaciones de los afanes por resolver esos problemas urgentes de asimilación cultural, en contra de poderosas fuerzas contrarias que se habían propuesto evitarla. Estos hechos, como se sabe, suceden con un sensible retraso respecto a la Revolución Francesa, que es el modelo tomado como punto de partida, porque el ritmo del tiempo de progreso histórico americano es distinto del europeo. Diferencia de tiempo que se explica por la tardanza sufrida por los pueblos de América en asimilar los principios de vida de Occidente; pueblos que entraron de pronto al escenario del mundo cargados de tradiciones distintas y con hábitos que eran residuo de tres siglos de esclavitud.

15. El positivismo mexicano.

Entonces, según lo anterior, ¿qué significado tiene esa pausa política que fue el porfirismo, dentro de la trayectoria de progreso hacia la libertad que había venido siguiendo nuestra patria desde que se hizo independiente? Procuraremos contestar brevemente a esta pregunta, para formularnos después la siguiente: ¿qué significación histórica posee la Revolución Mexicana que se alzó en contra de ese estado de cosas? La época porfirista no significó más que un momento de desorientación de un caudillo en el instante de ser glorificado por su pueblo, lo que lo hizo ascender al poder en plan absolutista y

dictatorial. El caudillo rompió de pronto con una tradición social progresista, que florecía en un mundo en donde al otro lado de los océanos se creaban monarquías constitucionales por todas partes, y cuando la ciencia positiva estaba dando uno de los más enérgicos y copiosos avances de su historia. Esta flaqueza del hombre que regía los destinos del país, fue admirablemente aprovechada por el grupo contrario a toda ideología que propugnara por el progreso social de las nuevas naciones americanas, por sus políticos representativos, por el clero, por los influyentes y sobre todo por los capitalistas extranjeros. Y la mejor demostración de que se trató en este caso de un mero Instante histórico y nada más, es que el pueblo ya educado con anterioridad en la tradición antirreeleccionista no dejó durar a la dictadura, a pesar de los fuertes intereses que la apoyaban, más de treinta años; tiempo bastante breve si lo comparamos con la duración de siglos de los despotismos de otros continentes.

Pero es en el orden científico-natural en donde se pone más claramente de manifiesto la escasa huella que dejó a su paso el régimen político del porfirismo. Con este hecho se viene a comprobar una vez más la desarticulación que sufrió nuestra cultura durante esta época. Así tenemos que en cuanto a las manifestaciones científicas y técnicas de la época porfiriana, es absurdo pensar como lo hacen algunos comentaristas que esas expresiones del conocimiento mundial eran en nuestro medio privativas del régimen dictatorial, suponiendo que éste las fomentó como medios de opresión y como puntuales de su régimen. En nuestro concepto, esas manifestaciones no fueron nunca algo emanado y fomentado por ningún plan político preconcebido, para que tanto la ciencia físico-natural como su correspondiente técnica fueran herramientas maquiavélicas de la autarquía; sino que su sola presencia denunciaba un ostensible contraste con la situación social del momento, denunciando con ello un punto débil del porfirismo al situarse éste a la par, coexistiendo con tendencias opuestas como fueron los adelantos de las invenciones físico-químicas y biológicas cosmopolitas. La ciencia mexicana del siglo XIX no fue ni pudo haber sido nunca una vergüenza nacional, sino que por el contrario, gracias a su fortaleza, hizo que el dictador de las postrimerías

de esa centuria tuviese que aceptarla de buen grado o a la fuerza. Prueba de ello es que con la caída del régimen de Díaz, no desapareció del país el afán de investigación científica ni tampoco el de nuevas aplicaciones técnicas a la explotación de nuestros recursos naturales, sino que sucedió y sigue sucediendo en forma creciente hasta hoy día, todo lo contrario.

La revolución armada que vino después, así como las varias situaciones político-militares que la siguieron, no representa pues un hecho aislado, ni es tampoco el hecho más importante de nuestra vida nacional. Ella representa hasta ahora la salvación del último gran escollo por el que ha tenido que atravesar el país. La verdadera explicación histórica de la reacción porfiriana a fines del siglo pasado, y de la contrarreacción revolucionaria de principios de nuestro siglo, está en el conjunto de nuestra historia pasada, desde su inicio antes de la proclamación de independencia. Los postulados que constituyeron desde un principio al país y lo siguen constituyendo actualmente, son siempre los mismos a través del tiempo. Los obstáculos son variables, proceden de causas a veces diversas, aunque es verdad que con frecuencia se hallan conectados entre sí. Por esta razón nuestra revolución no vino sino a confirmar los postulados que nos rigieron y nos siguen rigiendo, aunque el enemigo fuera distinto en cada uno de los casos de situaciones críticas. Por consiguiente, estamos en capacidad de decir que los resultados cívicos de la Revolución Mexicana vinieron a realizar un emparejamiento que, en el territorio cultural de la moralidad, el país estaba esperando para igualar el avance ininterrumpido de los conocimientos científicos y filosóficos.

16. Integración de la cultura nacional.

Resumiendo podemos decir que, en el fondo, el compendio de nuestra historia patria se halla expresado en las líneas fundamentales de un esquema, en el cual van , en el cual van apareciendo en forma sucesiva, aunque no simultánea como pudiera creerse, las tres fuerzas más importantes de nuestra cultura nacional: primero la ciencia, después el Derecho y por último el arte nacio-

nal. Estas tres fuerzas vienen a suplantar, nulificándolas en parte y en parte también asimilándolas, a las tradiciones indígenas precortesianas y colonial española. Tales fuerzas fueron, concretamente hablando, en primer lugar el impulso subrepticio que introdujo en nuestro país las ciencias naturales de fundamento matemático, de origen renacentista, pese a la censura eclesiástica de la época colonial, y que acabó por arraigarse francamente en el país a fines del siglo XIX; en segundo lugar, el impulso asimilador de la ideología libertaria, basada en los deberes y derechos del hombre, introducida también cautelosamente durante la Colonia a fines del siglo XVIII, y que logró realizar su primer gran resultado al consumarse la independencia del país en 1810; y en tercero y último lugar, el impulso creador de un arte propio que venía adivinándose debajo de las apariencias del estilo afrancesado en boga, culminando con el movimiento pictórico muralista y revolucionario de nuestros días. Por lo que se refiere a este último punto, o sea, al arte nacional, cuando surge ya estaban abiertas las puertas de la ciencia propia, puesto que aun dentro de la Colonia ya se empezaba a cultivar la que nos llegó muy retrasada; lo que fue causa, sin duda, de que indeliberadamente se fueran minando las bases del señorío educativo fundado principalmente en disciplinas teológicas y de filosofía escolástica; culminando esta tendencia con el positivismo mexicano de fines del siglo pasado. Por otra parte, cuando surge el arte revolucionario ya teníamos una doctrina jurídica propia, encerrada en los más elevados conceptos humanos de nuestras constituciones políticas. De manera que lo único que faltaba para integrar la unidad armónica de una cultura nacional, era principiar a realizar un programa incipiente de arte propio. Tras algunos intentos de escaso valor, por ser académicos –academismo quiere decir predominio de formas estereotipadas disfrazadas de realismo naturalista-, surge violentamente, como un canto heroico a la libertad, nuestra gran pintura mural, acompañada también de manifestaciones interesantes de caballete. Se emplearon primero en ella procedimientos renacentistas, como el del fresco y el de la encáustica, sin que faltara después la invención de otros nuevos, como el duco, la piroxilina y otros. Tomó temas de nuestras luchas históricas y

otras situaciones afines. En suma, surgió esta pintura como un todo integral, fincada en sólidos procedimientos técnicos, inspirada en los más amplios temas de la tragedia de un pueblo que aspiraba a realizar en su patria la idea de humanidad, y portando el estandarte más valioso como en su profundidad, sincera y enérgica originalidad.

17. Los pintores mexicanos.

La originalidad de la pintura mexicana contemporánea, se puede decir que está determinada por dos planos superpuestos, uno subterráneo y otro a flor de tierra. Por lo que se refiere a sus raíces, este movimiento se presenta como una notable excepción dentro de la atmósfera del arte deshumanizado del mundo de Occidente, pues entraña un enraizamiento que lo afirma a la trayectoria histórica por medio de sus contenidos. También este movimiento provoca, en el otro territorio cultural que le sirve de base, inquietudes de investigación por lo que se refiere a procedimientos nuevos de trabajos y a aplicaciones de los sistemas tradicionales a caminos también novedosos. Por lo que toca al plano visible de esta tendencia, su valor estético reside en la admirable amalgama que logra de las dos condiciones previas sobre las que se sustenta, encauzada hacia una franca expresión del sentimiento nacional, vertido éste en formas poderosas, en brillante colorido, es claroscuro sugerente. Todo esto queda englobado en un estilo propio, inconfundible y original, que ya los artistas y los críticos han convenido en llamar realismo o neorrealismo. Las obras de este movimiento han sido plasmadas en fragmentos de espacio de dimensiones monumentales, como si se tratara de verdaderos anuncios de acontecimientos inesperados. La fuerza del realismo artístico sobrepasa todo cuando se había ensayado antes. Y así en unos casos es expresada la dinámica caótica y arrolladora del espíritu de México, concentrada en inestables y oscuras formas alegóricas, con José Clemente Orozco. También es expresada esta fuerza en la sencillez del alma popular a través de un dibujo sobrio vibrando al lado de un riquísimo colorido, y todo esto dispuesto en una composición de

conjunto algo cerrada y tupida, recordándonos una nueva modalidad serena del barroquismo, con Diego Rivera. Esta tendencia también aparece abarcando grandes profundidades en la humanización táctil del paisaje mexicano en donde la naturaleza, la tierra, la planta y el mineral nos dan la impresión de formar un solo organismo homogéneo en actitud gesticulante, como si se tratara de un inmenso rostro humano, con el Doctor Atl. La furia y la pasión del hombre mexicano han encontrado también a otro artista que ha sabido plasmar los problemas morales de nuestro tiempo, en composiciones de anatomía gigantesca, figuras suprahumanas simbolizadoras de la vida moral de la humanidad, verdaderas esculturas murales de dos dimensiones, con David Alfaro Siqueiros. También el realismo encuentra finos matices de lo mexicano, expresando la fría lividez del semblante trágico de las mujeres del pueblo, con Manuel Rodríguez Lozano. Un expresionismo de fuerte sabor realista nos destaca lo infernal, por medio de los colores más calientes del trópico de los seres aparentemente más tranquilos e intrascendentes, con Rufino Tamayo. O también la fuerza espiritual de este arte nos hunde y nos eleva a la vez en la contemplación de un mundo lóbrego, en donde vemos desfilar la caravana hambrienta que es la humanidad necesitada, a través del trazo enérgico y decidido del grabador Leopoldo Méndez.

A estos artistas les siguen una multitud de pintores, escultores, grabadores, arquitectos; que reunidos constituyen una verdadera pléyade de llamas luminosas, en donde en cualquiera de ella se ve brillar la luz de la originalidad. Entre los otros pintores que forman lo que hoy se puede llamar con propiedad la escuela mexicana, merece nombrarse, además de los ya citados, los siguientes: Roberto Montenegro, Fernando Leal, Jean Charlot, Fermín Revueltas, Alberto Garduño, Ramón Alva de la Canal, Amado de la Cueva, Xavier Guerrero y Francisco Goitia, entre los iniciadores. Además están Julio Castellanos, Jesús Guerrero Galván, Carlos Orozco Romero, Adolfo Best-Maugard, Agustín Lazo, Antonio Ruiz, Gabriel Fernández Ledesma, Federico Cantú, Ángel Zárraga, Carlos Mérida, Jorge González Camarena, Miguel Covarrubias, María Izquierdo, Alfredo Zalce, José Chávez Morado,

Frida Kahlo, Olga Costa, Guillermo Meza, Raúl Anguiano, Pablo O'Higgins, Juan O'Gorman, Feliciano Peña, Jesús Escobedo, Máximo Pacheco, Jorge Olvera, Juan Soriano, Ricardo Martínez de Hoyos, Guillermo Monroy, Federico Silva, Gabriel García Narezo, Luis Nishizawa y otros.

18. Grabadores, escultores, arquitectos.

Para un criterio imparcial, comparando las distintas artes que se han manifestado en la época contemporánea de nuestro país, la que más se eleva por el valor original de sus productos es la pintura, y en particular la puntura mural. Esta, sin embargo, es igualada en fuerzas expresiva, en cuanto a plenitud en la integración de sus elementos mexicanos componentes, por la pintura de caballete; cosa muy explicable si tomamos en cuenta que muchos de los pintores muralistas realizan a la vez obras de caballete. Podemos decir en general que el movimiento pictórico nacional no es igualado siquiera por su émulo, la pintura europea de nuestros días, la que a pesar de su indudable mérito no posee ni la plenitud en la reorganización de sus materiales, ni la riqueza temática, ni el impresionante sentido creador de la forma, de la mexicana. Esto nos hace decir que nuestra pintura actual es un arte representativo de las inquietudes artísticas de la nación; sin que esto quiera decir que se les reste valor, aunque lo poseen en un grado menos definido y contundente, a las demás artes del país como son el grabado, la escultura, la arquitectura, la cine-fotografía, la escenografía teatral, la museografía y las artes menores. En grabado y litografía, medios en los que es posible también apreciar la potencia estilística mexicana, aunque con menos relieve que en la pintura, ya que se advierte mayor uniformidad, menos diferenciación entre las producciones particulares de sus artistas, sobresalen además del ya citado Méndez, aquellos otros grabadores que lo siguen con no menos mérito, como son Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Carlos Alvarado Lang, Erasto Cortés, Julio Prieto, Jesús Escobedo, Luis Arenal, Everardo Ramírez, Ignacio Aguirre, Gonzalo Paz Pérez, Ángel Bracho, Francisco Dosamantes, Isidoro

Ocampo, Francisco Mora, Emilio Amero, Antonio Pujol, Isabel Villaseñor y otros, además de casi todos los pintores antes citados que también han producido obras de este género. En escultura, en donde la plástica establece una armoniosa combinación entre la estilización ancestral del arte azteca y el simplismo volumétrico del moderno arte de la escuela europea, sobresalen: Carlos Bracho, Ignacio Asúnsolo, Fidias Elizondo, Guillermo Ruiz, Guillermo Toussaint, Germán Cueto, Mardonio Magaña, Luis Albarrán y Pliego, Luis Ortiz Monasterio, Juan Olaguíbel, Manuel Centurión, René Villalobos, Oliverio Martínez, Federico Canessi, Herbert Hoffman, Rodrigo Arenas Betancourt, Lorenzo Rafael, Francisco Zúñiga, Rómulo Rozo, Jorge Tovar y otros.

En arquitectura, cuyo estilo está apenas en vías de arraigamiento por estar en una etapa de plena experimentación, afrontando los nuevos problemas planteados por los recientes programas de necesidades a satisfacer, sobresalen: José Villagrán, Carlos Obregón Santacilia, José Luis Cuevas, Juan Legarreta, Carlos Tarditi, Manuel Ortiz Monasterio, Carlos Contreras, entre los iniciadores. Además, son dignos de mención por la amplitud de su obra en unos casos, o por haber realizado alguna de significativo valor: Enrique Yáñez, Enrique del Moral, Juan O'Gorman, Enrique de la Mora, Luis Gonzáles Aparicio, Mario Pani, Luis Barragán, Raúl Cacho, Carlos Le Duc, Carlos Lazo Jr., Augusto Álvarez, Enrique Carral, Félix Sánchez, Alonso Mariscal, Mauricio Gómez Mayorga, Antonio Pastrana, Ramón Marcos, Carlos Reygadas, Ricardo Rivas, Enrique Guerrero, Juan Sordo Madaleno, Jorge Medellín, Enrique Landa, Pedro Ramírez Vázquez, Guillermo Rivadeneyra, Salvador Ortega, Armando Franco, Guillermo Rossell, Lorenzo Carrasco, Augusto Pérez Palacios y algunos más. En cine-fotografía, honran a México los ya mundialmente consagrados Manuel Álvarez Bravo y Gabriel Figueroa, además de otros artistas de positivo valor. En la escenografía teatral sobresale, por encima de todos los especialistas de esta rama, Julio Prieto, debiendo mencionarse también a Agustín Lazo, Julio Castellanos, Manuel Roberto Montenegro, Gunther Gerzo, etc. Una cosa semejante ocurre con la museografía, en la que

se destaca sobre todo precedente, batiendo el récord por el número y calidad de las exposiciones organizadas, Fernando Gamboa.

19. Lo mexicano.

Dejamos establecido antes, al hablar de nuestra realidad cultural en comparación con la europea, que lo que nos caracterizaba era ese esfuerzo por tratar de arraigar en nuestro suelo los principios de la cultura europea u occidental, en lucha contra muchos de los mismos intereses europeos, unos, y nacionales otros, que se habían venido oponiendo a que lográramos como nación independiente nuestros más caros propósitos progresivos. Ahora bien; existe un margen de diferencia que media entre lo que queremos ser –un tipo de comunidad de cultura similar a la europea- y lo que resultamos siendo, después de haber intentado aproximarnos lo más posible al modelo normativo de nuestras acciones, sin igualarlo naturalmente debido a nuestras características primarias como pueblo de raza y tradiciones diferentes, y debido también por cierto a un relativo desconocimiento de los países que se hallaban al otro lado del Atlántico, conocidos generalmente por puros medios indirectos. Esto es lo que privativamente somos. Y tal margen resultante de la operación de superponer en el espacio dos figuras semejantes pero no coincidentes, no idénticas, es lo que característicamente nos legó la tradición indígena y colonial, como ingrediente distintivo de nuestro ser histórico en la época moderna. Conviene aclarar, sin embargo, para evitar malentendidos, que no somos eso solamente, sino que ese margen rebelde al modelo es lo que nos distingue, lo que nos diferencia de otros pueblos. Pero, en suma, esas características peculiares de lo mexicano no agotan ni mucho menos todas las posibilidades de nuestra condición nacional. No hay que confundir la característica diferencial de una cosa con la totalidad de notas propias de la cosa. Además de ese margen diferencial, resultante de la superposición mencionada, estamos fundamentalmente constituidos en lo moral, en lo jurídico, en lo económico y en lo político por dos planos de realidades que están en perpetua y mutua

interacción: lo que empíricamente somos y lo que idealmente debemos ser. Como fenómeno derivativo de este hecho básico de intercomunicación entre los planos citados, que fue la palanca propulsora que nos orilló a la independencia, se origina la discrepancia característica, que queda definida así como resultado y no como causa primera de la interacción. Por eso, a pesar de los reiterados intentos de algunos de nuestros escritores inspirados en el existencialismo para definir al mexicano y a la mexicanidad, han resultado siempre parciales, porque han creído que lo mexicano radicaba sola y exclusivamente en la diferencia resultante de que antes hablamos, sin tomar en cuenta lo principal, las dos fuerzas primarias causantes de dicho residuo, que son los pilares que sustentan a nuestra verdadera realidad histórica y cultural. Somos, como nación, antes que nada un afán por incorporarnos a los ejes rectores de Occidente, y además somos también el cariz como esos mismos ejes se presentan a nuestra mirada. La porción de realidad que resulta por la no coincidencia entre el proyecto y la realización, es pues sólo una consecuencia que no puede confundirse con el principio de nuestra nacionalidad, y que no puede conceptuarse tampoco como el motor interno que impulsa las energías de nuestras más caras aspiraciones culturales.

Los dos factores que nos han venido conformando como pueblo histórico son: uno, que se refiere al pueblo como sujeto de los acontecimientos históricos, que aspira a progresar en su vida social y cultural, pero que va cargado de una pesada tradición indígena y colonial; y otro, que es el segundo factor que, como complemento del primero, se refiere a aquellos principios encarnados en la vida europea que hubimos de escoger voluntariamente como objeto y meta de nuestros afanes, adaptándolos y asimilándolos a nuestro medio para hacer efectivos aquellos anhelos de mejoramiento espiritual y material. De aquí resulta que el concepto que más acertadamente puede definir a nuestras idiosincrasia social, es aquel por el cual nos damos cuenta de que el espíritu de nuestro pueblo estuvo reprimido durante mucho tiempo, debido a que la imposición colonial de la evangelización y la esclavitud creyó poder acallar de un solo golpe los instintos primarios del indio y del mestizo, que

habían heredado de sus antepasados un recio carácter belicoso y la afición ancestral por los cruentos sacrificios humanos. Este espíritu reprimido rebrota de pronto, reaccionando contra esas cadenas que ataron al pueblo sin ninguna preparación previa, manifestándose naturalmente en un profundo rencor hacia las fuerzas opresoras y sus residuos; cosa que podemos contemplar en nuestra historia desde los albores de la independencia, prosiguiendo después su camino en forma arrolladora en la serie de luchas intestinas que tuvo que librar el ciudadano para ir apartando todos los obstáculos que habían quedado como herencia y lastre de las épocas anteriores, regando sangre como precio de las conquistas ideológicas. Esta dinámica compleja, revoltura de ideales y hechos empíricos, va formando el curso de nuestra historia, al final de la cual se pueden distinguir como cimas conquistadas la Independencia, la sucesivas constituciones políticas, las Leyes de Reforma, los triunfos contra los intentos de dominio extranjero y la revolución agraria de 1910.

Como hemos dicho, en todos estos acontecimientos podemos distinguir dos clases de corrientes de naturaleza completamente diversa: la corriente que sigue la línea de conducta de las aspiraciones objetivas y racionales, y la corriente que sigue la senda irregular de los impulsos psíquicos, subjetivos y del instinto, que entra en juego combinado con la corriente anterior al intentar compaginarse con ella. Una es la ideología nacional que ha guiado y sigue guiando a nuestra historia, y la otra es el sustrato de un pueblo lleno de complejidades subjetivas. La combinación de ambas nos ha conducido a una trayectoria en forma de espiral, en la cual se hubo de torcer la línea recta de la conducta teórica, pero sin abandonar, no obstante las sinuosidades provocadas por los obstáculos, la meta final. Esta meta se identifica con la civilización, es decir, con el progreso de la humanidad. Pues bien; el resultado obtenido del conflicto anterior viene dando la fisonomía propia de nuestra vida, que es aquel residuo de que hablamos antes, que como expresión que es del mundo sensible ya ha dejado de tener una importancia central en la historia de nuestras instituciones jurídicas, escapando a la acción y a la esencia del Estado nacional. Pero, en cambio, por su riqueza de motivos, por su

sabor local y por sus características propias e inconfundibles, aparece ante la mirada del artista como un campo magnífico de inspiración plástica, propicio por todos conceptos para que los pintores principalmente pudieran realizar una obra de trascendencia. Este es el subsuelo en donde debemos ir a buscar las más hondas raíces de nuestro arte actual y futuro. Allí se encuentra preformado el porvenir del nuevo estilo artístico mexicano, no sólo válido para la pintura que lo ha realizado en gran parte, sino también para la escultura y la arquitectura. También seguirá fungiendo como manantial inagotable que mantendrá seguramente en pie de lucha a nuestra pintura mural, desarrollando en el futuro matices nuevos e insospechados.

20. El sentimiento artístico mexicano.

Lo anterior nos muestra el mecanismo de nuestra rebelión congénita, de nuestro insondable amor a la libertad, que ha dado muestras frecuentes de fiereza y de coraje próximos a lo inconcebible. Pero este extremismo instintivo, incontrolable y sin medida, es el que muchas veces se desborda de los moldes de lo debido, que se sale por su impulsividad arrolladora de los linderos que persigue, de la ruta normativa de lo conveniente y de lo ordenado. Es entonces cuando nuestro pueblo aparece como un aluvión desencadenado, aun en el caso en que no haya motivo suficiente que incite su avance, aun cuando no existía un estímulo equivalente a semejantes reacciones tan desproporcionadas. De aquí que nuestros artistas más representativos como son los pintores, procedan en sus obras plásticas con un doble empuje sobrehumano, tanto en lo meramente formal como en los contenidos, tanto en los valores de apariencia como en los valores de fondo. El muralismo mexicano nos enseña que nuestro arte, lo mismo que nuestra historia patria, no está hecha solamente de impulsos naturales irracionales, manifestados en nuestros rencores y en nuestras rebeldías; sino que también intervienen actos lúcidos, realizaciones conscientes de la voluntad. Claro está que como nuestro arte refleja nuestra realidad moral, los dictados racionales se ven constantemente

hostilizados por aquella impulsividad que ha dado realce a las acciones heroicas del pasado y actualmente brillo y originalidad al arte. Esta circunstancia nos señala muy bien el hondo sentido social, el profundo fondo reformista que late bajo las pinceladas de un cuadro, bajo los toscos brochazos de un mural, bajo sus temas que son siempre llamados y proclamas Se trata de un sentimiento colectivo debajo del cual se mueve un sentido normativo exacerbado, que aspira a cosas justas y deseables, pero que son deformadas a propósito como la palabra serena a través de un magnavoz. Nuestra pintura es realista, pero más que eso es la expresión de la realidad futura, inexistente, de una realidad supuesta que es violentada al ser retrotraída al presente. Es un arte de grandes temas sociales, pero estos temas aparecen apasionadamente desfigurados por el soplo de una moral ideal y por la ira transformista. El orden social que se persigue ha sido convertido en desorden. Tal es el afán de captar y verter lo social, que las formas plásticas de rebelan en contra del mismo contenido que quieren expresar, oscureciéndolo, pero también confiriéndole un halo de misterio y un énfasis de grandiosidad que atrae a la mirada más indiferente, haciendo llegar la voz amplificada de su mensaje a todos los oídos, a todos los rincones del orbe.

Las formas dinámicas y tenebrosas de Orozco, o las formas claras y apretujadas de Rivera, o las formas ciclópeas y siderales de Siqueiros, no son otra cosa que retorcimientos plásticos, que circunloquios metafóricos por medio de configuraciones espaciales, para que el mensaje de los contenidos pictóricos proyecte un impacto visual en el espectador. Así son presentados los temas de la vida real como sucesos fabulosos, como acontecimientos extraordinarios y, en fin, como si fueran presagios nefastos de cataclismos inminentes. El tema de nuestra historia, así como cualquier tema extraído de la vida cotidiana del pueblo, son claros y fácilmente perceptibles de por sí, gracias a su fisonomía inconfundible; pero el pintor no sólo quiere la claridad de la voz, la nitidez de la palabra, sino el entorpecimiento de la dicción si eso fuese necesario para lograr la exaltación del tema bajo el signo de su propia personalidad, haciendo que la voz llana del pueblo resuene como la

extraña sirena de una fábrica infernal. El artista actúa como el músico de verdadera vocación, que quisiera componer aquella sinfonía, materializar aquellos profundos motivos irreales que siempre se quedan en su cerebro después de haber compuesto alguna obra. Para este músico no existen instrumentos adecuados que puedan interpretarla. La realidad histórica que constituye la temática pictórica, es de por sí agitada, rebelde y extremada, y de ese mismo modo lo es también la voluntad plástica del artista con respecto a sus temas. Sobre una constante inquietud se superpone otra, para darle a la primera una segunda forma de inestabilidad y desazón. Esta vuelta sobre sí mismo que efectúa el sentimiento artístico mexicano, es el pivote, como veremos en seguida, sobre el cual gira el estilo que podemos llamar del "realismo realista" del arte contemporáneo de nuestro país.

21. El doble realismo.

Como un fondo común de todas las distintas manifestaciones de nuestra pintura, ya sea mural o de caballete, ya sea al fresco, al temple, a la encáustica o al óleo, haciéndose extensivo hasta abarcar también al grabado y a la litografía; se descubre en lo hondo de todas ellas una tendencia singular que por sus características podemos designarla como doble realismo. Este doble realismo artístico es tal porque comprende por una parte, al realismo temático, en tanto que las diversas obras expresan motivos reales, temas vivos, argumentos de la vida del hombre en su historia; y también comprende, por otro lado, al realismo formal, en cuanto que la forma o manera de pintar esos temas reales, el modo de interpretar con vida sobre el muro o el lienzo esas realidades primarias, también es real, es realista en segundo grado podríamos decir; porque ese impulso pictórico puede equipararse, en lo estético, a la manera genuina de realizar las hazañas por parte de nuestro pueblo en lo social. Doble realismo que hace de la forma, en sí abstracta, un balcón real y verdadero frente al cual se abre la realidad primaria del tema. Esto quiere decir que este estilo, doblemente realista para concebir y pintar, tiene a la vez una doble exigencia para

el contemplador. Mientras el realismo naturalista del siglo pasado pedía tan sólo al espectador que viese el cuadro que se le presentaba, con conocimiento previo del objeto real que había servido de modelo para la copia o interpretación artística, de manera que al ver ésta el contemplador pudiera reconocer así, a través del dibujo, del claroscuro, del colorido y de la perspectiva, a dicho modelo; en cambio, este nuevo realismo que nos ocupa, que nos atrevemos a llamarlo doble por así requerirlo su propio carácter, exige del espectador dos condiciones, una de las cuales es la misma que exigía el realismo naturalista del pasado y que ya hemos definido; exigiendo además otra condición, según la cual el contemplador de la obra tiene que saber cómo son los mexicanos, o serlo él mismo también, para poder reconocer en el estilo formativo del pintor, del fresquista pongamos por caso, el ímpetu desorbitado, el barroquismo incontrolable del pensamiento y de la acción del inquieto pueblo mexicano. Este mismo sentimiento popular es el que hace vibrar trágicamente a la mano del pintor. Por esta razón, antes nos interesó destacar a los dos factores esenciales que, al entrar en coalición, nos habían dado por resultado aquel margen de diferencia entre ellos, que definía muy bien a nuestra idiosincrasia racial y nacional: el rebrote psico-biológico del pueblo que había estado artificialmente oprimido, y las metas nacionales de sus legítimas aspiraciones sociales. Las dos fuerzas entrecruzadas nos proporcionan la pauta para entender el verdadero sentido de un arte fuerte y original, que está en plena gestación. Este arte lleva consigo un conflicto interno, esencial, del que no podrá liberarse jamás, a menos que se falisifique [sic.] o que se transforme en otra cosa diferente, Lleva en sus entrañas el conflicto de principio establecido entre un orden teórico y un desorden práctico. Por eso, a pesar de todo, el desbordamiento caótico de las pasiones trata de realizar serena y ordenadamente, según lo dicta el cerebro, la más pura de las tareas racionales del hombre como es la libertad; tarea ésta que es transfigurada indeliberadamente por el sentimiento tumultuoso que corre por las venas del artista. Una misma corriente volitivo-sentimental une con fuertes lazos la historia del Derecho mexicano con la historia del arte de este mismo país, prefigurando desde sus

comienzos, y ascendiendo de escalón en escalón, el doble estilo realista que hoy brilla en el mundo entre las grandes tendencias mundiales de nuestros días. El doble realismo estético es una creación netamente mexicana, y por eso puede desafiar con su sinceridad y con su procedencia auténtica, a los últimos estilos artísticos de moda en la vieja Europa, los que al lado de aquél resultan mezquinos, artificiosos y sobre todo fríos. Lo cual no demuestra otra cosa más que en nuestro arte monumental, nacional de proyecciones internacionales, existe una poderosa, férrea e indisoluble unidad entre la forma y el contenido. Forma y contenido que son tan inseparables como inseparable es el tema de lo mexicano, tomado como motivo, de la mano mexicana que lo pinta. Es la más perfecta ecuación del método expresivo, en donde se hallan perfectamente balanceados los dos elementos, la expresión y lo expresado, lo externo y lo interno, la forma y el fondo, la materia y la idea. Y la fortaleza de esta unidad se basa en que la realidad formal tanto como la realidad temática, son hijas ambas de una misma madre, la realidad mexicana, formando así parte del más sagrado patrimonio de México.

22. Realismo parcial y realismo integral.

¿Qué es el realismo? ¿Qué debemos entender por estilo realista según nos lo muestra el arte tradicional? Para contestar a esta pregunta hay que saber primero qué cosa debe entenderse por lo real, por la realidad como fenómeno artístico. Desde el punto de vista estético, lo real en arte es la visión sensorial común que todos tenemos del mundo que nos rodea, que nos la representamos mentalmente sin alteración de ninguna especie. Pero esta realidad sensoria [sic.], esta visión de lo externo de las cosas que son captadas por nuestros sentidos, sirve al artista de pretexto y punto de apoyo para poder crear, en un acto inverso al de la capacitación del modelo, una obra; resultando ésta de un acto de plasmación objetiva que es capaz de expresar, además de la referencia directa al modelo más o menos ajustada a la verdad, también y de modo semejante, la manera peculiar de ver el mundo que caracteriza al

artista, bien sea por su propia personalidad o bien por la que le confirió la educación recibida según su medio y su tiempo. Pues bien; según lo dicho, el realismo estético es una doctrina de arte, es una tendencia que siguen los artistas que dan preferencia en sus composiciones al modelo real; el cual es representado en la obra, en el lienzo o en la piedra, con el mayor parecido posible a como es. Entonces el ideal teórico del realismo artístico consiste en fotografiar, a ser posible, al modelo, para que lo que resulte al final del trabajo sea un "retrato". Pero este ideal nunca se cumple porque, tratándose de la pintura y aún de la misma fotografía, el hecho de pasar un objeto empírico que ocupa tres dimensiones del espacio a las dos de que consta materialmente el lienzo o la placa, ya sufre con ella una marcada y artificiosa transformación , a lo que hay que agregar otras como por ejemplo la que se refiere a que dicho objeto sea visto solamente por uno de sus costados, o también cuando queda fijo y estacionario el claroscuro que sin duda es variable en el modelo real, etc. Pero el punto decisivo en el problema teórico del realismo en el arte, está justamente en la importancia que tiene el punto de vista del artista, en el enfoque o toma de vista que éste puede hacer con respecto a un modelo existente que siempre está cambiando y que, por lo mismo, puede presentar miles de facetas para su contemplación. Este punto de vista del sujeto observador, es el reducto, es el refugio de la fantasía en todo caso de estilo realista. Si el modelo como tal modelo real y objetivo, excluye por principio todo vuelo de la imaginación, es lógico entonces que lo fantástico que deba contener la obra tendrá que ponerlo el artista en el pequeño margen que le queda, en el que todavía cabe la libre selección del modelo y, una vez escogido éste, la forma como se encare a él.

Pero nuestra pregunta final es: ¿qué cosa es eso del doble realismo estético de la pintura mexicana? Apoyándonos en lo antes dicho, tenemos que en el caso del realismo parcial o sencillo, lo real o empírico queda plasmado en la obra de arte con la menor modificación posible, como pasa en el naturalismo. Entonces el punto de vista del artista tiende a la pasividad, a la inercia. Si ahora invertimos la cuestión, tendremos de hecho definido al expresionismo,

como tendencia que procura olvidarse en lo posible del modelo real, para poder así dar rienda suelta a la fantasía del fondo subjetivo del artista. De esta manera, el objeto representado queda tan desfigurado que apenas es reconocible, dada la actitud excesivamente fantaseosa del artista, que es por eso mismo un punto de mira activo y dinámico en extremo. Ahora bien; si nosotros tratamos de unir en un solo impulso estas dos tendencias artísticas extremas, tendremos una gradación de matices estilísticos dentro de los cuales pueden caber todas las modalidades en que se puede descomponer la historia del arte. Pero si de estos estilos intermedios tomamos uno, que se caracterice porque el punto de vista del artista no sea ni una concepción personal ni tampoco una mera arbitrariedad, una alucinación, algo limitado a lo subjetivo; es decir, si tomamos un ejemplo de naturalismo o realismo parcial, y si al mismo tiempo le agregamos a éste un punto de vista activo pero real, dinámico pero no subjetivista, creador y objetivo a la vez; entonces tendremos frente a nosotros un doble realismo, el realismo absoluto, el realismo reforzado y completo de nuestra pintura contemporánea. En efecto; este doble realismo, este realismo integral, se funda en que el enfoque que el artista dirige a sus temas reales, no es un punto de vista meramente personal como en el caso del expresionismo, ni tampoco es un punto de vista pasivo como en el caso del naturalismo o realismo parcial e incompleto; es más bien un enfoque activo que no es sin embargo invención del artista, sino que está inspirado en la manera de ser del mexicano, procurando igualar su punto de vista mexicano con el tema de su obra, perteneciente a México también.

A esto se podrá objetar que todo pintor o artista en general, de cualquier país y de cualquier época, hace lo mismo. Pero esta objeción no se sostiene, por la sencilla razón de que lo más frecuente en la historia del arte es que cada artista tienda a inclinarse más a un lado o a otro de los dos extremos posibles, que son el subjetivismo artístico y objetivismo real. Pero nunca se había visto antes la plasmación equilibrada e integral de las dos tendencias realistas, la subjetivista y la objetivista, sólidamente unidas, indisolublemente amalgamadas en su recia unidad estética. La verdadera novedad llevada a cabo por el

artista mexicano de hoy, está en haber logrado unir las dos tendencias polares de la historia del arte, haciendo que el punto de vista naturalmente pasivo del realismo tradicional entre en actividad, pero no en una actividad expresionista que anule el contenido real, sino haciendo de su punto de vista una fuerza activa y al mismo tiempo realista; con lo que ha podido mantener en pie simultáneamente la conquista anterior del realismo temático.

23. O nacionalismo o arte nacional.

Veamos con un poco más de detenimiento el aspecto realista del sujeto, de la actitud o postura interpretativa del artista. Veíamos que cuando el punto de vista del artista salía de la misma realidad temática, del mismo objeto observado, entonces se integraba el doble realismo. Pues bien; esa fuga de la realidad objetiva hacia la subjetividad, ese reflejo que partiendo del objeto sensible va a dar a la mente y a la visión creadora del artista; dicho así es en realidad un mero espejismo, una explicación equívoca y una mera manera de decir, ya que si la realidad es sólo una, ambas formas de realismo –la temática objetiva y la interpretación del sujeto- pertenecen a un mismo mundo real. En el naturalismo, por ejemplo, sucede que la realidad está expresada en la obra de arte de modo incompleto, ya que sólo aparece en ella el aspecto objetivo de dicha realidad faltándole por tanto manifestar aquella otra fase de la realidad que corresponde al aspecto subjetivo, personal. El movimiento pictórico mexicano nacido a principios del siglo XX y que lleva ya recorridos los primeros cincuenta años de su vida, ha sido el creador de una corriente artística cuya aspiración fundamental fue desde el principio concebir un nuevo tipo de realismo artístico, en el cual se lograra completar la mitad faltante del mundo estético creado parcialmente por el naturalismo tradicional. En esto estriba su gran valor, es decir, su arrolladora originalidad. También por esto podrá verse la importancia que tiene, ante este problema, sino como precursor, si como un claro antecedente, la figura del gran paisajista del natural José María Velasco. En esta virtud podemos decir, sin temor a equivocarnos, que el nuevo realismo, el

realismo artístico mexicano desarrollado hasta ahora en forma pictórica principalmente, es un realismo integral, un estilo que ha completado su propia trayectoria tradicional. Es un realismo que profundiza tanto en el alma del pueblo, en tanto que ésta es capacidad, vocación y aspiración humanas [sic.]; así como también es las entrañas del cuerpo de este mismo pueblo, entendiendo por tal la sangre vertida en las gestas de la historia nacional. Todos nuestros pintores, del mismo modo que todos los demás artistas de México, son los coautores legítimos de este realismo realista, que en el fondo de todo viene siendo el único realismo verdadero, el único que en esencia merece tal nombre; ya que el naturalismo realista precedente, visto a través del nuestro, viene a resultar que es una de sus etapas, un escalón previo en la marcha ascensional integradora del arte, del verdadero arte de la realidad.

Se percibe en nuestro neorrealismo una sombra nacionalista. Pero ésta no es más que producto de una apreciación engañosa. En rigor, no se trata de un nacionalismo artístico propiamente dicho, sino de un arte nacional, de un arte que está creando sus obras al mismo tiempo que integra con ellas una parte importante de la nacionalidad en general, y desde luego de la cultura patria en particular. Y afirmamos que no es un movimiento nacionalista, a pesar de tener la significación cultural que para México tiene, porque no está inspirado como todos los nacionalismos conocidos en materias y formas folklóricos exclusivamente. Allí lo folklórico es accidental, puede no existir su influencia, puesto que la amplitud de su horizonte es tan grande que no le permite detenerse a tomar partido entre lo folklórico y lo no folklórico. Para él, las producciones del arte popular y regional de nuestro país, forman unas de las tantas partes de que éste consta; de manera que si un artista ha nacido en las capas sociales del pueblo bajo, el espíritu popular estará presente en sus obras; pero si otro artista pertenece a la clase media, como ocurre con la mayoría de nuestros artistas cultos, entonces el espíritu de nuestra clase media, que también es mexicana, estará reflejado en los trabajos que hagan. Por eso es ante todo una obra nacional, de hondas raíces mexicanas que, sin

despreciar lo folklórico, no quiere quedarse en la superficie de un nacionalismo fácil o de cualquiera otra curiosidad turística.

24. La superabundancia de energías artísticas.

El mundo creado por este arte no es un mundo monótono. Encontramos en él las más diversas expresiones de la mexicanidad; pero todas se caracterizan, en el fondo, porque el subjetivismo realista posee una superabundancia de energías artísticas que sin quererlo están poniendo constantemente en peligro la realidad objetiva de los temas interpretados. Es posible medir esta energía sobrante del sentimiento estético, cuando la compramos con la enorme vitalidad de la realidad aprovechada como tema, resultando de ello que la energía del artista va más allá de ésta. Así Orozco tiene su propia visión del dualismo realista que nos ocupa: pinta con una energía avasalladora y aplastante la dinámica del espíritu de nuestras luchas libertarias, con todo el horror de las catástrofes y con la trágica negrura de la desesperación de un pueblo que se debate en el caos por llegar al final, después de tantos sacrificios. Rivera, con su personal enfoque, pinta nuestra realidad político-social como si se tratase de todo un mundo mítico, de un país armonioso y perfecto en donde lo nacional se hace internacional y lo particular se convierte en general; porque el ámbito es tan vasto y está tan tupido de elementos quietos y coloridos, que se antoja un universo luminoso sin límites ni vecinos. Alfaro Siqueiros en su interpretación, nos transporta a un lugar en donde solamente pueden vivir héroes gigantes, que son reales sin embrago; hombres, mujeres y niños vivientes con dimensiones colosales, y todo, cosas y personas, está hecho de masa sideral, presentando superficies y texturas tan tortuosamente rugosas, llenas de poros que parecen cavernas, que no podemos menos que sentir el gran peso de ese universo de piedra. En fin, cada artista imprime su modalidad peculiar al principio general de la creación artística. Como hemos dicho, todos ellos están enlazados porque participan por igual, sin que para ello tengan que renunciar a sus propias personalidades, del realismo integral. Y es integral este realismo

porque postula la interpretación realista de la realidad, el enfoque mexicano de la realidad mexicana. Lo cual significa que el concepto de lo nacional universalizado es la columna vertebral de este estilo. Prueba de ello es que, tomando parcialmente las cosas, cualquier artista extranjero llegado a México puede aplicarse a interpretar temas mexicanos; y en tal caso se habrá logrado una expresión parcial de México. Pero si ahora miramos las cosas bajo el punto de vista del plano completo del realismo, podremos darnos cuenta que sólo los artistas mexicanos han podido dar una interpretación genuinamente mexicana a aquellos temas. Y tal interpretación se reconoce porque las fuerzas que impulsan a los sentimientos del artista, para que se proyecte éste sobre la realidad, son más perturbadoras e inquietantes que las expresiones de la propia realidad, la que de por sí siempre ha sido bastante conmovedora y trágica.

Así se produce el fenómeno de la superabundancia de energías del espíritu del intérprete, que lo convierte en un verdadero visionario que, a pesar de eso, no traspasa los límites de lo real. Entonces la realidad es horadada hasta encontrar sus abismos más tenebrosos, como hace Orozco. O bien, la realidad es transformada al extraerse de ella su propia multiplicación, su infinita variedad dentro de la identidad hasta hacerse monótona, como pasa en Rivera. O bien, la realidad amplía sus propios perfiles hasta poner en crisis la forma de las cosas, como sucede en Siqueiros. De esta manera es cómo el genio del artista se apodera de sus temas, los aprisiona y domina con un poder superior a la resistencia que puedan oponer dichos temas. Así podemos percibir cómo aquel reflejo que veíamos que se proyectaba del objeto real hacia el sujeto real, ahora se han invertido, ocurriendo las cosas al revés. El influjo realista proviene del sentimiento artístico del genio y se plasma en el mundo de los objetos. Pero este dominio, resultado de la superabundancia de energías creadoras, acaba por encontrar un eco vivificante en la realidad externa, para regresar de nuevo al artista, y volver a salir así sucesivamente, completando el cierre del movimiento circular que se vuelve a abrir una y otra vez, alimentando en esta forma el interés que se esconde debajo de la superficie de un muro, de un lienzo, de una plancha de madera o de metal.

25. Las otras artes.

Las demás artes, cuyas realizaciones concretas sería muy prolijo enumerar, van a la zaga de la pintura. Tienen un gran ejemplo, un magnifico modelo en la labor realizada por ésta. La meta está trazada y para alcanzarla sólo falta que las otras artes continúen construyendo incansablemente sus respectivos caminos, que habrán de conducirlas a ella, teniendo especial cuidado de que esos caminos estén de acuerdo con sus propios medios de trabajo. Estamos seguros de que ese impulso casi sobrenatural que está moviendo el arte mexicano de nuestro tiempo, es el mismo para todas las artes sin distinción de técnicas y procedimientos usados. Ante este hecho, sólo hay intérpretes diferentes que representan modalidades distintas del genio universal de la raza. El hecho de que una de las artes se haya puesto a la cabeza en la realización de este ideal cultural, no es más que un acontecimiento accidental y momentáneo. Con seguridad la arquitectura y la escultura habrán de alcanzarla muy pronto. Por ahora, tanto el gremio de escultores como el de arquitectos se debaten en estos momentos en la primera etapa del camino, es decir, están conquistando con paso seguro la realidad mexicana que infunde vida a sus respectivos temas, despreocupándose por lo pronto del espíritu formativo que llegará después. Por eso dominan hoy en lo escultórico las formas simplistas, excesivamente estilizadas, algo áridas y frías, porque la preocupación fundamental del artista plástico está en conocer a fondo los temas que le corresponden de nuestra realidad. En lo arquitectónico, abunda la serenidad morfológica de los edificios y el equilibrio de proporciones entre los elementos que constituyen a éstos; y esto es así porque el arquitecto mexicano, que lleva a cuestas una técnica compleja y difícil, ha empezado a explorar con éxito la serie de programas extraídos de nuestra realidad nacional, para llevarlos más adelante al mundo del espacio, en el cual empezará a poner a prueba sus verdaderas dotes de artista. Esto nos infunde la confianza necesaria para que ahora nos atrevamos a predecir, que ya se avecina el momento propicio en que estas dos grandes artes, cuya inmensa tradición se hunde en los más oscuros orígenes de las civilizaciones indígenas

americanas, acabando su primera etapa disciplinaria, objetiva y temática, se lancen con decisión semejante a la de su hermana la pintura a la conquista de la subjetividad, del realismo desde el punto de vista personal; completando con ello la trayectoria final del doble realismo, del realismo integral que a ellas también espera. Escultores y arquitectos representan hoy el final de la etapa del realismo simple, primario y objetivo, estando a punto de abordar los problemas de la integración de la realidad estética de sus respectivas artes. Así, pronto veremos brotar estatuas que no sólo estarán llenas de la vida y de la savia de nuestra tierra, sino que estarán conformadas con volúmenes al parecer extraños que nos expresarán con sinceridad, despreciando los convencionalismos, la furia sentimental y el calor anímico de nuestros anhelos. De idéntico modo, algún día no muy lejano nos sorprenderemos viendo nuevos edificios y ciudades, que nos desconcertarán al principio por divergir en apariencia de las normas de limpieza estructural y de paños propia del estilo europeo. Estas realizaciones irán acompañadas de los frenos impuestos por los medios propios de expresión y de trabajo de las artes a que correspondan, pues no podemos desconocer que la escultura y la arquitectura son dos artes plásticas en donde la vida psíquica y las inquietudes morales no pueden expresarse tal cual son. Pero sean los que fueren los resultados de estos intentos que se avecinan, y que en pequeña medida ya están apareciendo como brotes prometedores del mundo de mañana; la tendencia general será inevitable, podríamos decir fatal, porque el análisis histórico nos ha enseñado que así está preformado nuestro espíritu y nuestro destino. Nuestro futuro no puede ser desarrollando de acuerdo con algo que no esté fincado en las inquietudes tradicionales de nuestro país, tanto en lo histórico como en lo popular. Por esta razón, reiteramos nuestra fe y nuestra esperanza en los destinos de la cultura nacional.

Fantasía y realidad en el ballet "Bonaampak"

Órgano del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas Año II, abri,mayo, junio, Vol. 4, Tuxtla Gutiérrez, 1952. p.158-161

"ATENEO" se complace en presentar a sus lectores, el artículo presentado por el Arq. Alberto T. ARAI, en el cual hace un juicio crítico de profundo análisis, del Ballet Bonampak. Consideramos que este estudio de ARAI, uno de los más valiosos hechos alrededor del éxito obtenido por la obra, en sus representaciones en el Palacio de Bellas Artes, va más allá de todo aspecto externo y superficial, penetrando hasta los hontanares de su raíz creadora.

Expresamos nuestro agradecimiento a tan conceptuoso crítico de arte, por tan valioso estímulo dado con su ensayo al esfuerzo creador de los autores de "Bonampak".

1. Danza y Pintura

La nueva danza mexicana ha ido alcanzando, en los últimos años, cada vez mayor relieve y significación. México está aportando todos los elementos necesarios para constituir una escuela propia de ballet, que irá a situarse más

allá de lo popular y de lo autóctono, ya que el aprovechamiento activo de los temas tradicionales así como de la disciplina técnica de la moderna danza cosmopolita, sólo constituye el punto de partida para arribar a la aportación decisiva y original. Está surgiendo una sensibilidad nueva y vieja a la vez, que cada día se hace más auténtica a medida que trata de profundizar más en la creación genuina, recreándose así ininterrumpidamente las flores y los frutos del alma nacional. El caso del Ballet "Bónaampak" es un testimonio indudable de este impulso creciente, que está colocando a la nueva danza mexicana a una altura muy cercana a la que ya ha conquistado, desde hace tiempo, nuestra gran pintura mural. Como se sabe, la pintura contemporánea mexicana constituye hoy día la tendencia artística de mayor vigor vital y espiritual de la plástica de todo el mundo.

2. Iniciativa

Últimamente han adquirido muy justificadamente, gran resonancia las hermosas pinturas murales de Bónaampak, concebidas y realizadas por el pueblo maya del Antiguo Imperio, en el siglo VIII d. C., en el interior de los muros y bóvedas de los templos que forman el centro ceremonial religioso que lleva ese nombre, Las ruinas se hallan situadas en el corazón de la majestuosa e intrincada selva lacandona del Estado de Chiapas. El actual gobernador de esa entidad, el culto general Francisco J. Grajales, concibió la idea de que se creara una obra de ballet con tan interesante motivo histórico-artístico. Así el Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas recibió todo el apoyo moral y económico del Gobierno Local y se puso a trabajar con todo empeño y entusiasmo en esta alta empresa cultural, que hoy constituye no sólo una expresión regionalista en el campo del arte, sino un orgullo para la nación entera.

3. El motivo

Las pinturas de Bónaampak son de una belleza extraordinaria y única. Están formadas por composiciones murales que representan sobrios conjuntos de figuras mayas elegantemente distribuidas. Contrastando con esta sencillez general, cada figura en sí o cada grupo de ellas encierra una extraña vitalidad, emanando a través de sus formas corporales la resonancia de recónditos impulsos orgánicos. El colorido, de suave armonía, es rico en tonos intensos, pero está aplicado con nobleza y severidad. La soltura del dibujo, el trazo fluido de las líneas que enmarcan los contornos de las figuras, se aparta por su sensualidad y flexibilidad verdaderamente maestra, de toda manifestación que recuerda la tosquedad o la imperfección de lo primitivo. Se ven escenas de personajes regia y artísticamente ataviados, en donde la semi-desnudez del vestuario tropical se une a los adornos majestuosos ornados de pieles de tigre o de plumas de quetzal, impresionan como si pertenecieran a un mundo en donde la vida vegetativa se alcanzara a percibir en su perpetua renovación, en donde lo biológico se viera trasmutarse en carne de la belleza plástica. Pero al mismo tiempo que fluye la sangre renovadora por la venas de estos cuerpos vivos existe una sabia lentitud que frena y disimula el gesto decidido del guerrero, o forma a repetir las actitudes rituales de los sacerdotes. La anatomía humana esta encubierta por vestidos de corte geométrico y adornos suntuosos, como indicando un secreto afán de perpetuar la existencia por medio de costumbres idénticas y estacionarias, de prácticas milenarias, remotas, ancestrales.

4. Los autores

Esta notable obra que es el Ballet "Bónaampak", acaba de ser presentada en el escenario del palacio de Bellas Artes de esta capital, por el Ateneo de Chiapas. Se estrenó por primera vez al aire libre en Tuxtla Gutiérrez a fines del año pasado; hoy surge en la capital de la República para conocimiento de una

de las producciones más valiosas del esfuerzo intelectual de la provincia. El juego periódico, el vaivén intermitente que es la colaboración entre la capital y la provincia, es ya una norma establecida; ha sido, es y seguramente será la actitud suprema de la vida cultural de México, como lo demuestra la historia del país en todos sus momentos culminantes y definitivos. Los autores han querido realizar obra de trascendencia; para ello formaron un equipo de artistas en donde se amalgaman el centro y la periferia, unidos todos por un propósito común: exaltar a México por medio del Ballet "Bónaampak". El argumento lo escribió Pedro Alvarado Lang, actual presidente del Ateneo. La coreografía se debe a Ana Mérida. La música es del maestro Luis Sandi. La escenografía la diseño Carlos Mérida. El vestuario lo investigaron y planearon los esposos Macías. La máscara y demás adornos los concibió el joven escultor Jorge Tovar. La dirección escénica la llevo a cabo Fernando Wagner. La iluminación escenográfica fue de Ricardo Cedillo. La confección de ropajes la dirigió Margarita Alvarado Lang. La tramoya estuvo a cargo de Marcelino Jiménez. Y, lo que es importante, los conjuntos de jóvenes danzantes estuvieron formados por muchachos y muchachas de Tuxtla Gutiérrez, que se adiestraron especialmente en la danza para esta obra, orgullo de su estado. Colaboraron eficazmente también los Concheros, danzantes indígenas, auténticos bailarines autóctonos, que como tales estuvieron en capacidad de enriquecer con su habilidad y su arte muchos de los movimientos expresivos.

5. El problema

El problema central que se plantearon desde el principio los autores del ballet "Bónaampak", fue el de saber hasta qué punto el tema real debía dominar sobre la libre interpretación fantaseosa. O bien, hasta dónde debía volar la imaginación sobrepasando la veracidad del asunto histórico. Fantasía o realidad –he aquí el dilema-. Si debía imponerse la sóla fantasía por encima de todo lo demás, se iba hacia el arte abstracto, extraño por completo a nuestra idiosincrasia nacional. Si se inclinaba la balanza hacia la pura realidad, se

privada(sic) a la obra de toda intención creadora y específicamente artística. Era la misma disyuntiva que, a su tiempo, se hubieron de plantear también los pintores muralistas mexicanos: Orozco, Rivera, Siqueiros, etc. La unidad de propósitos de los colaboradores se encargó de encaminar con mano segura hacia la solución. No se podía desconocer el peso de la realidad mexicana, ni tampoco la ingravidez de las amplias proyecciones de la fantasía. Había, pues, que conciliar a ambos extremos.

6. El estilo

La solución del problema artístico debía ser, en este caso, la misma que la de la escuela de pintura muralista, ya comprobada ante la criba de la crítica autorizada nacional y extranjera. Realidad o realismo en la base y fantasía o estilización en la cúspide; veracidad en el material de trabajo y creación fantasmagórica en la intención reorganizadora y plasmadora de dicho material. Así llegó a la recreación de la realidad primitiva. Estilo artístico que, en alguna ocasión, calificamos como "doble realismo", característico de la plástica contemporánea de México. Realidad en el objeto artístico y realidad en el sujeto artista. Mexicanidad de los temas o motivos por interpretar y mexicanidad del espíritu interpretativo. Verdad histórica y verdad estética. Por eso resultó una obra de profundas conmociones psico-dinámicas: en cada cuadro, en cada escena, en cada grupo y en cada personaje estaba presente siempre aquella trayectoria espiritual en la que la mente del espectador puede pasar, rápida y casi inadvertidamente, del extremo del realismo naturalista a las más encumbradas esferas de la creación pura, y a la inversa. Un constante ir y venir de la imaginación; movimiento en zigzag de la percepción, salvando distancias y abismos entre los objetos, en pos de un acercamiento a la integración de todas las posibilidades estéticas del hombre. Vibración ocular, inquietud cerebral y trayectoria vertiginosa de la imaginación ante el espejismo representado; lo que parecía verdad se esfuma y se convierte en una ilusión y lo irreal se nos presenta de pronto como realidad tangible.

7. Innovación y perpetuación

Innovar y perpetuar; he aquí dos grandes impulsos del espíritu humano. Validos también para el arte, en tanto que éste es una alta manifestación cultural. En "Bónaampak" advertimos, es cierto, francas cosas nuevas y modernas, como son por ejemplo los bailables de las mujeres; pero no nos cabe duda de que lo nuevo está fusionado entrañablemente a lo viejo, al sentimiento ancestral de las danzas rituales y guerreras ejecutadas por los hombres. Evidentemente hay dos extremos, pero ellos están perfectamente entrelazados. Los dos polos de esta dualidad los representan la escenografía, por una parte, y el vestuario por la otra. La geometría regular nos habla al cerebro y a nuestra comprensión matemática, a la razón hecha forma pura, contorno de un espacio etéreo. Una pirámide con su templo traducidos a configuraciones abstractas, complementados por árboles espectrales, fantásticos. Por otro lado, sobriedad y realismo en los trajes de los personajes, que nos trasportan a épocas históricas del pasado, dignas de ser memorizadas. Tan necesario se hizo el firmamento de la fantasía geometrizada, como la raíz terrena que sostiene con solidez el tronco poderoso. Pero entre estos dos factores opuestos se levanta, vive y se agita un mundo intermedio; una porción de cosas suceden dentro de este marco: vibra la danza, el gesto y la postura haciendo el papel de lazo de unión entre ambos polos, entre lo fantástico y lo real. Mientras la escenografía casi es pura invención, innovación radical, y en tanto que el vestuario representa la podía fiel, la repetición veraz y la perpetuación del pasado, la coreografía desempeña la función de amortiguador, de armonizador en este choque extremoso. En el movimiento, el dinamismo elástico, que unas veces es lento y otras rápido, el factor que diluye y esfuma todo contraste y diferencia, acabando por confundir en su uniforme torbellino todos los matices que caracterizan y distinguen a unas cosas de otras.

8. La danza

La danza es suave y graciosa en las escenas femeninas, pero se torna enérgica y rítmica cuando bailan los hombres. Pero en todos los casos domina un aire de solemnidad, logrado gracias a la lentitud ceremoniosa de los movimientos corporales. La grandiosidad, la magnitud de la expresión, reside precisamente en esta pesadez gravitatoria que es ligereza al mismo tiempo. Los pasos son lentos, los movimientos casi son interiores, algunos invisibles en cada bailarín. La repentina agitación de un sólo individuo o de los conjuntos, son hechos reales que con naturalidad nos elevan sin sentir a la atmosfera misteriosa y extraña de lo imaginario. La coreografía nos da una perfecta ilusión de la realidad histórica, de las pinturas en movimiento; pero el tema, constituido por los personajes representados en los muros de los antiguos templos ruinosos, regresa y regresa ahondando cada vez más en su interna realidad, hasta dar de lleno con los modelos vivos que sirvieron de inspiración a los pintores mayas. De este modo la dramatización de los personajes en acción es una verdadera pintura humanizada, a fuerza de regresar a su origen primitivo. El espectador del ballet puede penetrar más allá de la epidermis cromática de las pinturas de fueron tomadas como punto de partida, llagendo a captar toda su realidad original. Pero resulta que lo primario, el motivo viviente, ya no es ahora tema para un artista de la vieja cultura maya, sino que aquí debe averiguado, esclarecido y detonado por artísticas modernos. Por esta razón el tema del tema, el motivo original se alza en el firmamento como una gran incógnita. Incógnita que a pesar de su condición real dentro de la historia, despierta grandes dudas y amargas meditaciones. De esta manea el misterio de lo histórico, lo inquietante que se desprende por lo general de los antiguos vestigios humanos, antes de ser definidos y clasificados por la ciencia, se yergue en este caso como el verdadero tema de la obra, pasa a ocupar el primer plano del ballet, envolviendo con un aire tranquilo el vaivén de las túnicas de las mujeres que bailan frente al templo, o bien agitando con una clara expresión de terror los bruscos movimientos del combate entablado entre los

bandos de guerreros armados. Podemos afirmar que el verdadero personaje principal del Ballet "Bónaampak" es, por decirlo asi, lo ignoto, lo indescifrado, ese personaje impersonal que despierta nuestra curiosidad y nunca acaba por saciarla. Las pinturas de Bónaampak tienen como tales un sentido representativo y una misión decorativa, que son connaturales al arte de los antiguos pueblos mayas; pero a la vez estas mismas pinturas, en tanto que son documentos para el hombre moderno, tienen un hálito de vaguedad y de relativa confusión, presentan un margen de incertidumbre que espolea, que excita a la crítica y a la investigación sin que éstas puedan jamás llegar a satisfacerlo plenamente.

9. La música

Si no existió nunca una música sin musicalidad, desde ahora, a partir de la obra "Bónaampak", hay que considerarla como un hecho, como una realidad consumada. Toda música es acústica, es fenómeno físico de sonido, detrás del cual se vislumbra una perspectiva de sugerencias poéticas interminables. Pues bien; por musicalidad suele entenderse la perfecta correspondencia entre el sonido físico y el sentimiento que despierta. Aquí la técnica sonora ha quedado reducida a lo mismo, a lo absolutamente indispensable, y en cambio el espíritu de la obra, la expresión del estilo, se ha agigantado al máximo. Es un caso de agrandamiento de lo sugestivo, obtenido a partir de una sonoridad o musicalidad minúscula. Macro-expresión y micro-sonoridad. En esto descansa la novedad peculiar de esta obra única de la música mexicana. No es ella una composición más en dónde se alardea de poderse acercar por imitación técnica a los ritmos primitivos. Por el contrario, aquí lo mágico es captado y expresado sin valerse de artificiosos recursos primitivistas, de medios empobrecidos a propósito, sino utilizando una concepción global del mundo indígena, antiguo y moderno, que está implícito en lo más medular del pueblo de México. Por eso la técnica musical resultó tan sencilla, tan sabiamente simple; pero el resultado final es el de una obra moderna de gran inventiva. Aquí aparece otra vez la sensación de lo sepultado, de lo hermético, de la

incógnita inquietadora, propia de los vestigios históricos aún no clarificados del todo. Y este sentimiento de lo antiguo y ancestral, es un sentimiento auténticamente moderno. De donde resulta que la gran hondura emotiva no haya necesitado, para expresarse más que una verdadera taquigrafía sonora. Mientras las imitaciones burdas de lo primitivo siempre se confeccionan de afuera hacia adentro, yendo de los rasgos sensibles a los sentimientos resultantes; en esta obra, el maestro Sandi ha pensado su composición de adentro hacia afuera, es decir, de la entraña a la epidermis, de lo íntimo a lo sensorial.

10. Las máscaras

Las máscaras utilizadas por los personajes del ballet y los demás adornos, como los penachos, los estandartes, etc., representan un hecho plástico que corre paralelo a la música. Por su estilo, estas máscaras forman una analogía con respecto a la música. Así como ésta es sencilla en su forma y grande en su contenido, esas esculturas en cartón son también simples y modernas en su factura y, al mismo tiempo, poseen un sentido penetrante de arrollador misterio. El perenne espíritu de lo mexicano, feroz y rebelde, lúgubre y estático, aparece contenido, refrenado, medido en su impulso por desbordarse fuera de los límites de la visualización plástica. Por eso estas figuras inanimadas nos comunican una tensión que se siente que va a brotar de pronto, pero que es obstruida simultáneamente por la materia que quisiera acallar, aprisionar para siempre. Raros volúmenes irregulares, algo toscos, desplazándose en el espacio, movidos en el fondo por la llama espiritual del hombre y del mito, de lo natural y de lo sobrenatural. Con esta aureola acaba por desvanecerse la irregularidad de la forma, la rugosidad de la textura y los sencillos perfiles de las máscaras, ya que el dramatismo revivifica toda la historia maya a través de su escasa plasticidad. Por esta causa debemos decir que, aquí también, se ha logrado una plástica sin plasticidad.

Interpretación del trópico
(notas sobre el escultor Jorge Tovar)

Órgano del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, Ano II, abril, mayo, junio Vol. 4, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, primavera de 1952, p. 67-76

La tendencia de la escultura actual; separación entre naturaleza y estilo

El panorama actual de nuestra escultura mexicana se puede resumir, en pocos términos, como una tendencia artística cuya mira fundamental está en lograr por diversos caminos la estilización radical de las formas materiales, la simplificación del espacio plástico frente a la irregularidad espontánea de la naturaleza. Esto quiere decir, en otras palabras, que nuestros escultores contemporáneos se dirigen a conformar un estilo de espacio rigurosamente desnudo, exento de toda clase de fosforescencias que puedan nublar la tersura de los contornos; ven la realidad circundante con tal rigor, que se diría que pretenden obtener en todo caso la unificación visual de lo múltiple y lo disperso, la supresión de todo pormenor superfluo para conseguir a toda costa, de manera obsesiva, una visión instantánea de todas y cada una de las partes de la composición. Sencillez, simplicidad en las superficies y por lo tanto en el claroscuro. El vértigo de nuestra época ha contribuido también a hacer obras de arte asequibles a un simple golpe de vista. Semejante reducción de la realidad, múltiple a sus más esenciales contornos y superficies, nos está llevando a hacer de cada parte de nuestro horizonte vital un nuevo

conjunto, de modo que el nuevo mundo que ahora construimos se está poblando de infinidad de conjuntos pequeños que quisieran ser los únicos. Por eso podemos decir que coincidimos en algunos puntos fundamentales con el espíritu emprendedor y militante expresado en el arte azteca, creado por nuestros antepasados de la altiplanicie mexicana. Pero también ahora afluimos a la corriente última del arte simplificado y abstracto de la Europa prebélica. Así ha llegado la escultura a unificar la frialdad externa con el misterio de la tradición. Pero esta mixtura va entrando en crisis día a día, porque nuestro pueblo va abandonando lenta, pero firmemente, la mentalidad mágica, que ya sea en forma de idolatría o de dogma eclesiástico oprimió en el pasado a la libertad de pensamiento. De este modo, al irse abandonando los contenidos misteriosos para ser suplidos por las aspiraciones sociales y la investigación científica, aquella ecuación en donde la simplicidad externa equivalía a la profundidad imaginaria de los mitos, y viceversa, se quiebra para siempre. De ese ser compuesto sólo puede sobrevivir su esqueleto formal, un caparazón hueca en dónde se percibe la ausencia de la vida y de la preocupación por encontrar nuevos horizontes para la expresión humana. Por lo cual, el problema que creemos que se avecina para el próximo futuro en la escultura, es el encontrar, asimilar y formalizar los grandes contenidos de la vida mexicana actual y del mundo internacional.

Todo esto nos hace pensar que en el fondo de las apariencias se esconde un conflicto, un divorcio que se presiente, una lucha entre el escultor y la base temática que estimula su ambiente y su oficio. El artista se olvida con frecuencia que su obra es un producto concreto, que es o debe ser única en la idea o en la interpretación de la idea, abusando así de lo simbólico y de las generalizaciones. Se aparta la escultura de su hermana: la escultura popular, que en el caso de los juguetes modelados en barro mantiene siempre la expresión del pulso humano que brota sin interrupción de las manos del fabricante. También olvida el arte infantil, al cual hay que superar mas no despreciar. Por esta causa, el ambiente escultórico ha sido resultado de un proceso que, partiendo de una realidad compleja y abigarrada, que constitu-

ye una verdadera constelación de motivos y una temática interminable, cree elevarse a una forma culta –más bien culterana-, a la cima de una rígida e implacable estilización formalista. Estamos contemplando hoy una situación en la que el artista del espacio se ilusiona creyendo –o sea, se engaña,- que se puede dar a luz una obra vigorosa sin pasar a su debido momento por la prueba de fuego originaria de todo arte vivo: debatirse en la infinita irregularidad, heterogeneidad y confusión del mundo que nos rodea, para que la forma –que no es ningún fin en sí misma- venga a resultar una consecuencia del resultado de aquel conflicto temático inevitable. La forma escultórica, y en general cualquier forma espacial o temporal que aspire a ser considerada dentro del mundo del arte, debe estar siempre empapada como una esponja del líquido que la circunda. Hoy es muy fácil percibir un marcado, monstruoso y deshumano predominio del estilo sobre la realidad natural. Existe, en efecto, un divorcio, una separación trágica entre el espíritu de la forma y la materialidad del contenido. Pero el tener conciencia de esto ya da alientos a la esperanza, en el sentido de que muy pronto los escultores sabrán cumplir con su deber haciendo uso del genio tradicional de su raza.

La Acción Revitalizadora de Tovar

Ante este panorama estilístico, de formas casi moribundas, el joven escultor Jorge Tovar –apenas conocido en los círculos artísticos, porque casi no tiene tiempo para pensar en exhibir los resultados se sus afanes- ha emprendido un camino nuevo, que como todo lo verdaderamente nuevo es en último término auténticamente viejo. Ha reaccionado en esta oportunidad ante la situación heredada, pero sin negar no obstante la labor de sus maestros, puesto que su propósito consiste en aprovechar la purificación de la forma de los residuos académicos, considerando que la rigurosa estilización que esfuma el soplo de vida de la obra no es un fin, sino un simple medio para poderlo aunar nuevamente a una nueva concepción de lo vital en la escultura, que sin embargo, debe encontrarse a su vez a gran distancia del retratismo y de las

situaciones acarameladamente conmovedoras. Tovar vuelve al estudio constante y pertinaz de los modelos vivos, pero situados en su propio ambiente, en el ambiente que sirve de vehículo común de comunicación entre el motivo y el intérprete de ese motivo. Por esta razón Tovar considera que el ambiente de un modelo, debe ser el mismo ambiente que aquél en donde desarrolla su vida cotidiana el artista. No le basta con salir a curiosear una región determinada para encontrar nuevos temas estimulantes, sino que, para él, ese asomarse se convierte en un trasladarse en toda forma, en un echar raíces en un lugar para comprenderlo, analizarlo y trabajarlo en muchos ensayos previos a su ejecución definitiva. El escultor sigue aquí una norma artística que se confunde, coincide y se superpone con la norma de su propia vida. No se puede hacer arte profundo sin llevar una vida humana profundamente artística. En esta forma el joven artista ha emprendido en el terreno de los hechos, experimentado en su propia vida, una sana y fuerte acción revitalizadora para su arte. Se trata de una reconquista de aquel tradicional temblor orgánico, de aquella respiración carnal que debe brotar de un cuerpo de por sí inanimado. Vivir con su propia vida el brotar vegetativo de las platas, pensar en concordancia con la germinación y el pulso vitales, así como hieratizarse ante el orden de quietud y mutismo del sueño sideral. Es curioso hacer notar a este respecto, como mero ejemplo ilustrativo, el gran sentido mimético de este artista en cuanto a gestos y actitudes ajenas, que lo han hecho un gran director de guiñol y un practicante de teatro. Claro está que esta facultad personal no es más que un arma, un instrumento como cualquier otro, que es puesto al servicio de su hondo sentido subjetivo de la creación, de su personalidad que es puesta a prueba constantemente con intenso intercambio con el exterior.

Nuestro artista se ha creado una visión del mundo ajeno y de su mundo propio, en la cual ambos se confunden en una sola concepción. Con ella al mismo tiempo que acentúa cada vez más su personalidad, nuevamente reintegra el impulso formalizador del escultor nato a los contenidos de la realidad que se interponen a su mirada. La vocación modelatoria de todo escultor es centrada al máximo en el conjunto de actividades, artísticas y no artísticas,

del sujeto. Se esculpe como quien respira; no por afición, sino por imperiosa necesidad. De este modo el escultor Tovar ha podido acertar en su camino, ya que su visión es también y sobre todo una gran previsión: ha abierto el único camino lógicamente correcto para hacer avanzar el curso evolutivo del arte escultórico en nuestro medio. El carácter dominante de sus ensayos es, sin discusión, un nuevo realismo de la escultura; y por ese lado hace avanzar a su arte por los mismos senderos de la orientación arrolladoramente humana del movimiento muralista mexicano. Su trabajo se desenvuelve hacia la reconciliación de las formas nuevas, libres ya de los pormenores confusos que orillaron al realismo fotográfico, con los gestos reales de las cosas cuidadosamente observados en los modelos vivientes. Logra formas simplificadas, sin duda, pero cuyos trazos fundamentales se adaptan o cubre con la mayor fidelidad posible las posturas espontáneas de las cosas captadas y expresadas. Simplificar sin mecanizar; estilizar sin estandarizar; geometrizar sin desvitalizar. Tovar no trata de desnaturalizar a la escultura, de desbaratar el apoyo mismo de sus cimientos, de esfumar su tarea en el soplo vaporoso de una uniforme sinfonía ondulante. Su propósito se dirige a elevar la temperatura expresiva, en lo vital y en lo emotivo, de las líneas sobrias del arte de su tiempo, sin negarlas ni menospreciarlas. Y esta sutil intervención del sentimiento orgánico de la propia trama de la geometría, la obtiene no por agregación o añadidura posterior de cierta dosis de irregularidad en la forma pura preconcebida, sino que ambas son concebidas simultáneamente en el recinto de la imaginación antes de ser plasmadas en la materia moldeable.

El secreto está en crear la obra al mismo tiempo que se están estudiando los modelos vivos, de manera que el proceso de conformación va siendo constantemente rectificado o apoyado por la persistente observación de la realidad. De este modo el artista crea y observa a la vez, asimila y especula en perfecta coordinación, logrando una síntesis admirable entre las fuerzas objetivas nacidas del exterior y las energías subjetivas provenientes de su Yo. Asimilación para la invención, para que ésta no contraiga los límites de la asimilación. Realidad y fantasía dentro de la creación. Por eso, lo que apa-

rentemente es una infracción contra la perfección de los volúmenes geométricos, contra su elegancia y continuidad curvilínea, es en el fondo la sabia colocación de la forma pura al servicio de la vida real en toda su inmensa complejidad. Así como el primer paso de la escultura de principios de nuestro siglo XX, consistió en simplificar los esfuerzos de las cosas interpretadas para ganar el sentido autónomo de la forma, librándola del academismo tradicional; de igual manera, pero con otro objetivo, el intento de Jorge Tovar va encaminado a poner en marcha, a hacer funcional esa forma liberada para que sea capaz de servir de imagen a un contenido concreto de la vida, a un tema que hable por sí mismo. Al primer paso se le puede llamar la tarea subjetiva del arte, que culmina en la exaltación de la forma, en su necesaria separación del objeto. Pero el segunro [sic.] paso viene a resultar complementario del anterior, y se le puede nombrar la tarea objetiva del arte, que habrá de culminar con la franca reconquista del contenido concreto; motivo que servirá de punto de apoyo para la forma.

El gran bajorrelieve "Chiapas"

Jorge Tovar trabaja actualmente en Chiapas, el Estado federativo más meridional de nuestra República. Tierra sin artificios ni convenciones turísticas. Es nuestro trópico abierto a la sensibilidad estética. Algunos años de convivencia con la fertilidad de la tierra virgen, de proximidad con la tradición artística maya, de vivir rodeado de un medio que crea sin cesar un arte popular genuino, y hermanándose día a día con una muchedumbre de hombres bronceados que luchan por su futuro, bajo el fuego del sol y sobre pantanos insalubres, es el precio que hay que pagar para fascinarse con la belleza de una naturaleza incomparable. Estos son, pocos más o menos, los estímulos que han ayudado a despertar en el artista el deseo de crear algo que siga el ritmo del ámbito que circunda su paisaje cotidiano. Así ha nacido una obra que nos atrevemos a pronosticar como de trascendencia nacional. Ayudado por artífices y estudiantes chiapanecos, el artista realizó un gran friso de once metros

de largo por uno de alto, y en el que está contenida y expresada la grandeza de la tradición indígena y la potencialidad económica del trópico chiapaneco. Materialmente hablando, está fabricado con losetas cuadradas de barro cocido de cincuenta centímetros de lado por diez de espesor, vidriadas en su cara principal de acuerdo con la tradición alfarera de Chiapa de Corzo. El friso está situado arquitectónicamente en la fachada del centro escolar "Belisario Domínguez", de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, precisamente sobre la entrada principal del edificio.

El problema fundamental de composición que planteaba un marco de semejantes proporciones, estaba en la dificultad de poder lograr figuras de suficientes dimensiones para que fueran fácilmente visibles a distancia, debiendo superarse con recursos netamente artísticos de composición la escasa altura del recuadro; problema que podemos nosotros llamar de distribución vertical. Igualmente surgió el problema complementario, es decir, el referente a la disposición horizontal, cuya dificultad principal consistía en poder agrupar diversos motivos temáticos sin ordenarlos artificialmente en serie monótona, sino en reunirlos con soltura dentro de una atmósfera común, dada la forma horizontalmente alargada del recuadro dado para enmarcar la composición. El primero de ambos problemas, el de la verticalidad, fué [sic.] resuelto considerando que las figuras debían agrandarse necesariamente al máximo dentro de la escasa altura disponible, pero sin caer en una representación de puros rostros sin cuerpos, decidiéndose en poner en lo posible figuras de medio cuerpo; véase el indio lacandón, los indígenas tzotziles o chamulas, la mujer del xicalpextle, etc. Igual interpretación se siguió con los motivos de animales y plantas. Por otra parte, el segundo de dichos problemas, esto es, el de la composición horizontal, fué [sic.] desarrollado en perfecto acuerdo con el anterior, puesto que al unificar la escala de las figuras principales, se resolvía automáticamente el problema de obtener una sola atmósfera para todos, de lograr expresivamente un ámbito aéreo capaz de estar envolviendo a todas las figuras, para que se recibiera la impresión de que todas coexistían en un mismo lugar y bajo la protección natural de un mismo ambiente.

Simultáneamente, este punto vino a conferirle al conjunto una verdadera unidad armónica, ya que la composición por agrupamientos de personajes era la más apropiada para el excesivo alargamiento horizontal del marco. Este obligaba necesaria y lógicamente a un desarrollo rítmico horizontal, cuyo mayor peligro estaba, no obstante, en caer en una serie convencional de objetos desligados temáticamente entre sí, sólo conectados por el ritmo y estilo del modelado. Sin embargo, el punto de vista del ritmo no fué [sic.] abandonado totalmente. La agudeza del artista hizo que se conservara, pero pasándolo a un segundo término. Por eso vemos que entre motivo y motivo del primer plano, se intercalaron otros temas complementarios a escala menor, situados como en el aire pero con clara referencia a una lejanía.

Un tercer problema íntimamente conectado con las cuestiones apuntadas, era el que se refiere a la mayor o menor acentuación del relieve de las figuras en sus contornos, para resolver adecuadamente las suavidades y los contraste en el claroscuro. Este punto fue resuelto con un gran sentido del equilibrio entre la apariencia bidimensional del paño y el necesario relieve requerido para la fácil percepción del dibujo. El resultado fue un modelado plano, dentro del cual quedaron sugeridos los términos por una gradación de la profundidad y resalte del relieve, pero siempre conservando al frente superficies y áreas planas que por su importancia debían dominar en el conjunto. Aquí es en donde el escultor alcanza la finura y sutileza de su oficio: logra impresionar con una tercera dimensión que materialmente es mínima. El dibujo bidimensional es bastante sencillo, concebido a grandes masas con líneas y superficies envolventes; pero por no conformarse estas con ser simples formas geométricas e inexpresivas, el sentido de la realidad aflora a través de ella, tanto para sugerir figuras volumétricas como para infundirles la vida que en realidad les es propia. Así logra Tovar resolver el conflicto entre los extremos en pugna: entre la estilización convencional y la realidad informe y en perpetuo cambio. A este respecto, no podemos menos que referirnos al magnifico antecedente remoto de estas formas aplanadas: los bajorrelieves esculpidos en las caras de las estelas mayas. El interés plástico de estas es-

telas reside en los desarrollos bidimensionales de sus complicados relieves, aun cuando en muchos casos la estela sea un prisma monolítico, tridimensional, con costados y espaldas trabajados. Sobre esta curiosa propensión del estilo de los antiguos mayas, por cuyo aplanamiento elástico de las formas imaginarias que luego son plasmadas en materiales rígidos, nos hemos podido explicar entre otros puntos la formación craneana practicada por ese pueblo como signo de belleza corpórea. Ya hube de extenderme lo necesario en el libro-informe que entregué al Instituto Nacional de Bellas Artes como resultado de mis observaciones en Bonampak. Baste por ahora decir que el friso de Tovar participa del espíritu de la más grandiosa escultura precolombina de América, sin que eso merme en lo más mínimo su fuerza personal ni su significativa innovación. En ambos tipos de bajorrelieve se siente cómo el artista parece dibujar –estilizar- sobre un cristal que se interpone entre él y sus objetos, es decir, que en verdad dibuja sobre la realidad clarificándola. Por lo común el simplificar las formas de las cosas, se cae involuntariamente en su desvitalización. Entonces el problema consiste en simplificarlas, pero sin que lo presentado se vea privado del color vital que tiene que subsistir. Técnicamente, en arte el problema de la forma –simple o abigarrada- es algo independiente del problema de la expresión –vital o inanimada como estos dos problemas son nada menos que dos de los grandes puntos de vista como puede estudiarse sistemáticamente un objeto artístico. En la obra lograda se reúnen ambos enfoques; pero analíticamente, en el proceso de la elaboración, son dos partes diferentes de un mismo objeto. De donde podemos deducir teóricamente que son posibles estos cuatro grupos de estilos: el de forma simplificada y expresión vital –que es el que ha venido ocupándonos-, el de la forma complicada y expresión inanimada, el de la forma simplificada y expresión inanimada y el de la forma complicada y expresión vital. El lector podrá encontrar en la historia del arte suficientes ejemplos para ilustrar cada uno de los grupos que hemos bosquejado.

Alberto T. Arai

La técnica literaria del Quijote

Tuxtla Gutiérrez. Chis. 1497.

Conferencia leída en el salón de Cabildos del Ayuntamiento de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chis., el 9 de octubre de 1947, en conmemoración del IV centenario del nacimiento de Cervantes.

Hablar de una obra tan viva y tan actual por imperecedera, como es el Quijote, a pesar de los tres siglos y medio que nos separan del momento de su publicación; y, sobre todo, tratar de anotar al margen de sus páginas algunas observaciones críticas o seudo-críticas como pudieran ser éstas que a continuación expongo, es sin duda algo terrible, es cometer algo equivalente a apagar la luz de un organismo, de un ser animado que hay que estimar y cuidar, para quedarse tan sólo con el objeto inmóvil de su disección, con el cadáver de algo que fue, con su sombra inerte, con su figura inexpresiva, fría y rígida. La crítica literaria al analizar una obra que vive aislada en la atmósfera de su propia fantasía y que traspira por sus poros el jugo de sus misteriosa savia, tiene que llegar forzosa y fatalmente a dejar como desmayado el cuerpo del libro en cuestión, así como también la nube de sus entrañables imágenes; para luego animarlas de nuevo, reviviéndolas por decirlo así en posesión de una más firme conciencia de sus valores y cualidades.

Se trata de destazar la palabra, la frase, la imagen o el discurso desarticulando su contorno y su sentido, para luego revivir todo, recrear el conjunto reincorporándolo a su primitivo ser.

Por eso, cuando pienso en la crítica de arte y en su función comprensiva,refiérase ella a la literatura, a la pintura, a la música, a la danza o a la arquitectura, se me viene inmediatamente a la imaginación esa grata y para mí simbólica ceremonia indígena de verdadera reviviscencia, de impresionante reanimación del despojo de lo que fué, como es la danza llamada del "Plumero" o de la "Malinche" perteneciente a la tradición del pueblo zoque de Chiapas, y que es bailada el día 29 de septiembre, el día de San Miguel. En ella llaman especialmente la atención las culebras y las iguanas disecadas que los nativos danzantes llevan colgadas como adornos de sus trajes viejos, confundidos entre las coloridas máscaras gesticulantes y los flotantes penachos de pluma, y que al compás de los movimientos rítmicos vibran, se sacuden y estremecen acompañados por una música sorda y monótona, en intervalos dolorosamente aguda y melancólica. Se diría que el enjuto y seco animal, puro pellejo en acción, quisiera ser despertado de su irremediable sueño con las sacudidas interminables de la danza. Inútil despertar que no llega nunca a consumarse, y por eso sólo logra la danza expresar una macabra simulación, llena de raras inquietudes fantásticas, del acto de reincorporar al animal dormido a la luz y a la claridad de la vigilia, por medio del hechizo ancestral del arte folklórico. Al pretender hablar de la técnica, cuya historia es tan antigua como la humanidad misma que tuvo que empezar a inventar desde su primer día de existencia los procedimientos y los medios más elementales para subsistir y para expresar sobre la materia sus vivos sentimientos cósmicos; es imposible dejar de pensar en el milagro de las seculares pirámides de Egipto, en su portentosa ejecución técnica. Ellas representan con su magnitud el esfuerzo infatigable y constante; y por esa razón su sobria silueta denota el molde impersonal de su fabricación, de su manufactura. La pirámide egipcia o su rival la mexicana, que si bien no la sobrepasa en altura, sí en calidad estética, es el vivo retrato, el espejo fiel del esfuerzo colectivo anónimo acumulado

lentamente en el proceso de su edificación. Por eso dice Elie Faure: "Cien generaciones gastadas en construir montañas... ¡Extraño pueblo, en verdad, que expresó en teoremas de basalto las más amplias, más secretas y menos definidas aspiraciones de su mundo interior!"

Pues bien; las pirámides tienen el estilo artístico de la sencillez geométrica, de la pureza formal derivada de la técnica empleada en su erección. Técnica que se reduce a esta fórmula sencillísima, basada en el principio económico aplicado a la perpetuación del alma terrenal: obtención del máximo rendimiento en la tarea constructiva, empleando el mínimo esfuerzo –el que hoy a nosotros se nos hace máximo también-. O lo que es lo mismo, el empleo de un máximo esfuerzo invertido para lograr un supermáximo resultado. He aquí por qué sus estáticas siluetas, grandiosas como una rugosidad angulosa de la misma superficie del desierto, se nos ofrecen a nuestra anárquica mentalidad actual como hazañas maravillosas y como ademanes pétreos inconcebibles. En términos físicos, el principio propulsor de esas moles que son un pedazo de la naturaleza a la vez que un girón de la historia humana, debe enunciarse como sigue: La mayor amplitud de la base de la pirámide cuadrangular está en razón inversa de la altura a donde hubo que subir y acumular los primeros sillares, y por otra parte, el estrechamiento gradual de su cúspide está en razón inversa de las sucesivas alturas a donde se tuvieron que elevar y situar las capas superiores de sillares. Así, pues, queda probado que la figura visual, la configuración espacial de la pirámide egipcia ha sido dada por el procedimiento técnico de su construcción.

Ya que me he internado en esta ligera divagación sobre la técnica material con un propósito ilustrativo, que luego tendré que contrastar con la técnica más espiritual y personal del arte literario, no quisiera pasar por alto decir unas breves palabras sobre la característica técnica del tipo de la pirámide mexicana. Desearía anotar una observación que desde hacía mucho tiempo se me había ocurrido sobre la forma de nuestra pirámide, que es la expresión más genuina del procedimiento particular empleado en su construcción,y que por ser tan obvia siempre me ha extrañado no encontrarla consignada en ningún

libro sobre arqueología mexicana. Se puede explicar, desde el punto de vista constructivo, la diferencia de las diversas formas típicas que caracterizan a las pirámides egipcia y mexicana. En efecto, como se sabe, la primera es una pirámide cuadrangular lisa y regular, de trazo esencialmente geométrico, y la segunda es un cuerpo constituido en el espacio por una superposición de troncos de pirámides cuadrangulares, dejando entre tronco y tronco al disminuir de tamaño en sentido ascendente, una serie de terrazas o escalones de anchura regular alrededor del monumento a modo de pisos o escalonamientos. ¿Cómo explicar entonces esta diferencia, que no es tan marcada como para que sea inútil toda comparación, o tan insignificante como para que sea abandonada la pretensión de hallar una distinción? En cuanto a la ejecución, la diferencia de ambas formas se explica, salvo mejor opinión, porque la pirámide egipcia está construida con sillares cuadrados, con prismas rectangulares de piedra apilados por capas superpuestas que van disminuyendo de amplitud hacia arriba, de manera que dejan las caras de la pirámide con escalonamientos, los cuales hubieron de ser recubiertos hasta dejar su superficie completamente lisa; mientras que la pirámide mexicana está hecha empleando el concreto indígena, precursor con muchos siglos de anticipación del que los europeos inventaron a principios del siglo XX, el cual era vaciado en grandes volúmenes como hoy ocurre con las paredes y techos de gran espesor de los refugios antiaéreos; es decir, que la pirámide mexicana necesitaba fragmentar escalonando sus caras ya que la superficie del talud hecho con este concreto ancestral es lisa, resbaladiza y difícil de escalar por los operarios cargados de "revoltura" fresca, sin fraguar. Pero, sobre todo, esa serie de terrazas circundantes que van superpuestas escalonadamente en la pirámide, hicieron el papel de andamios permanentes para la maniobra de la construcción de cada nuevo tronco de pirámide, a medida que se iba levantando hacia arriba cada nueva sección. Así que mientras la pirámide egipcia tenía en el momento de ser levantada una infinidad de andamios naturales, tantos como escalones o grados presentaban las caras, la pirámide mexicana utilizó menos andamios, pero los hizo permanentes y visibles, o sea, utilizables para la reconstrucción de la obra.

Estos escalonamientos o andamios permanentes motivaron, al menos en la pirámide del Sol en Teotihuacán, un aplastamiento vertical del edificio, en beneficio de una ampliación mayor de la base con relación a la altura. Esto lo logró el arquitecto deliberadamente, pues de lo contrario el terreno perdido en las terrazas hubiera obligado a concebir demasiado verticales los taludes de los troncos piramidales, para mantener más o menos una proporción regular entre el ancho y el alto de la pirámide en conjunto. Este precepto indicador de la armonía de las proporciones del monumento, no se practicó mucho entre los aztecas; lo que hace ver la superioridad artística de los toltecas, sus antecesores remotos. En la pirámide azteca los taludes de los lados de los troncos de pirámide están poco inclinados, presentando el edificio una silueta menos apacible, más energética, más vigorosa, tal vez como una señal del temperamento dominador y belicoso. Por otra parte, creo que esta diferencia en el diseño de las proporciones de los dos tipos de pirámides-templos que nos ocupan, podría explicarse por la influencia del paisaje circundante sobre el edificio, que fue siempre la señal arquitectónica de un poblado. Mientras la pirámide tolteca está situada en una llanura poco montañosa, formando parte de una amplia y aireada ciudad sagrada, en cuyo alzado domina la línea horizontal; en cambio, pongamos por caso el Templo Mayor de Tenochtitlan, estuvo levantando en la plaza central de la ciudad, alrededor del cual se apiñaban palacios, mercados y casas, y era esencial que su cúspide, al igual que las de los volcanes Ixtlaccihuatl y Popocatépetl sobre la bruma del amanecer, se destacase y distinguiese por encima de las demás construcciones, haciéndose visible desde los contornos de la laguna que alguna vez reflejó en sus aguas el suave plumaje y la garra indomable del alma nacional...

Pudiera creerse que las anteriores reflexiones no tienen nada que ver con el tema literario que nos ocupa, pero en el fondo nos han llevado a esta conclusión: la técnica, el hacer las cosas deja su huella imborrable en la fisonomía del objeto elaborado. La mano de obra al actuar sobre la materia, pedernal o voz, sonido o gesto, obedeciendo el designio espiritual del artista, puede reconocerse, igualmente que el drama de la lucha creadora, en el

producto, en la obra final. Y este hecho insólito por el cual es posible descubrir en la obra el procedimiento que la hizo, no es otra cosa que el método propio de la crítica de arte. Aquí, sin desconocer mis debilidades y evidentes limitaciones, procuraré seguirlo aunque sea someramente.

Referirse a la técnica literaria del Quijote significa aspirar a definir sus características inconfundibles, cuyo conjunto forma eso que llamamos estilo; pues es sabido que el estilo de una obra o producción humana, proviene de las fuerzas misteriosas, históricas unas y geográficas otras, pero todas vertidas en la personalidad del autor, que se proyectan y consciente e inconscientemente en su trabajo. Los estilos artísticos a través de la historia son muchos, como múltiples son las épocas, las costumbres, las regiones naturales, los hábitos técnicos y las personalidades de los artistas. De lo que se deduce que la técnica, como camino que conduce a la formación del estilo, es una fuerza espiritual diferenciadora de unas obras respecto a sus semejantes. Como impulso generador del estilo peculiar plasmado en un objeto externo, hace posible el reconocimiento de sus raíces y de sus frutos en dicho objeto; hace visible la personalidad diferenciada del artista en el corazón mismo de su obra, permitiendo la identificación en ella del genio creador. En consecuencia, debemos entender por obra de arte la reunión objetiva de los esfuerzos más selectos y purificados de un autor; y por creación, por técnica, hay que entender el proceso de elaboración y selección de las mejores fuerzas extraídas de ese vasto manojo de apetitos y aspiraciones heterogéneos que se hallan confundidos en el alma del artista. Por eso, la técnica es creación, ya que crear es hacer algo diferente; y por eso también el estilo, como resultante del procedimiento técnico creador, es la cristalización de los afanes personales.

Ahora bien; en este hecho por el cual entran en relación el autor y su obra, por medio de un tercer factor que es la técnica creadora, hay que distinguir los hechos minúsculos, secundarios y accesorios, de los grandes hechos, de los principales y decisivos. Los que interesan a la pura fabricación material, que evidentemente no pueden faltar aun tratándose de un arte tan sutil como el literario, y los que se levantan sobre la base de los anteriores en su vuelo

poético ascensional, que son los que a fin de cuentas, una vez consumado el esfuerzo de la creación, interesan a la contemplación por su pureza espiritual.

Los hechos secundarios de la creación están constituidos por los materiales con que ha de facturarse el soporte inexpresivo de la obra, como son el papel, las letras, la pluma, la tinta, la impresión tipográfica del libro, etc., o bien, los actos manuales como son el escribir, el imprimir o el encuadernar y demás acciones accesorias y fortuitas propias de todo oficio o artesanaje, con las que por fuerza tienen que convivir al principio los momentos y arrebatos más frágiles y trasparentes del alma del escritor. Constituyen los medios, los caminos por medio de los cuales se ayuda al nacimiento de la obra, a darle cuerpo real y apreciable, figura visible, adquiriendo así una fijeza y una corporeidad espacial y temporal que permite colocarla al lado de las demás cosas que ocupan un lugar en el mundo. Es indiscutible, a este respecto, que la descripción que hace Cervantes de la imagen de Don Quijote está forjada valiéndose del lenguaje común por el cual unos nos damos a entender con los otros, y sin embargo la fuerza tan singular de su expresión, el vigor con que se impone por su clara definición y vitalidad esa concepción sobrehumana, traspasa los límites del idioma vulgar y de las reglas de la gramática. Y, a pesar de todo, esa espléndida visión no hubiera podido perpetuarse, no hubiera trascendido el momento inestable cuando fue ideada para pasar íntegra a la posteridad, si no hubiese contado su autor son estos medios humildes y serviciales que son las palabras y el papel en donde están vertidas.

Por su parte, los hechos fundamentales de la creación están constituidos por imágenes así como por las relaciones regulares que se establecen entre ellas, formando esta trabazón imaginaria el desarrollo dinámico del argumento. Son un conjunto de elementos espirituales, son el producto de la sensibilidad afectiva, de la perspicacia racional y del sentimiento envolvente que hay que averiguar en la concepción o en la contemplación del texto, el repertorio de vivencias anímicas que como resortes psicológicos entran en juego en la composición. Semejante expresión es resultad del propósito con que se emplean los medios materiales anteriores; es la finalidad que eleva

sobre sí mismos a los procedimientos; es la chispa y el fulgor de la llama que de pronto se yergue sobre las brasas de carbón. Es el producto de la expresión, o sea, lo expresado, el contenido de la comunicación que por su condición inmaterial y por su estilo original representa el mensaje del artista, su palabra personal. Mientras los medios literarios, los preceptos lingüísticos y las reglas gramaticales son mediaciones comunes de uso general para la transmisión de pensamientos a distancia o para la posteridad, el contenido propiamente estético del decir, la imagen que resbala a lo largo de ese conducto es una expresión genuina, auténtica e inconfundiblemente personal. El escritor imprime al hablar su propia personalidad a la frase que está pronunciando, y como esa frase está formada de palabras que todos conocemos, entonces nos es posible entender y penetrar en el alma del artista.

Dos formas hay de decir: la poesía y la prosa. Cada una de estas formas-no son sólo maneras exteriores del decir, sino que su forma exterior fue creada para alojar convenientemente lo que debía decirse. O sea que debajo de esas dos maneras fundamentales de expresión literaria, debajo de la palabra como poesía y como prosa, hay dos clases de contenido del propio decir, que son: el sentimiento poético, expresado en el verso, y el sentimiento narrativo, expresado en la prosa. Verso y prosa como consecuencia externa del lenguaje humano, como resultado verbal de los correspondientes impulsos internos que son la figuración poética y la figuración narrativa. Bajo este supuesto originario, procuraré definir a la novela como género.

No es una simple casualidad el que toda novela esté siempre escrita en prosa. Ya he dicho hace un momento que la forma externa corresponde a una necesidad interna de expresión. Para definir a la novela, veamos primero en qué consisten los dos géneros fundamentales de la literatura que se expresan por medio del verso y de la prosa respectivamente. La poesía se distingue de la prosa en que procura expresar en un golpe, en frases comprimidas, las imágenes que provocan un determinado sentimiento que nos inunda, invade y envuelve. Un poema es un desarrollo de frases resumidas, cuyas escasas palabras han sido escogidas entre muchas por su mayor potencialidad de

expresión, de manera que en cada frase estalla una conmoción que, ahonda más y más el fondo de nuestra alma. En el siguiente ejemplo, puede verse este sentido económico de las palabras; estrofa en la que, en sólo cuatro versos, está pintado el estado de ánimo propio del amor desesperado:

Marinero soy de amor
y en su piélago profundo
navego sin esperanza
de llegar a puerto alguno.

(Cap. 43. Primera parte del Quijote).

En la prosa, por el contrario, se van narrando hechos que sólo pueden irse presentando lenta y fragmentariamente en el curso del argumento. La diferencia se advierte en que mientras el poeta edifica su imagen taquigráficamente, por decirlo así, originando desde el primer momento una sacudida súbita, un estado de ánimo nuevo en el que se tiene la impresión de haber permanecido en él durante mucho tiempo, quedándose así el alma suspendida e inmóvil, deleitándose dentro de su propio círculo; el novelista, en cambio, más lento en su lenguaje y más minucioso en su observación del mundo exterior, va ofreciendo cuadros sucesivos, cuya concatenación va moviéndolo hacia determinada dirección el alma del espectador, llevándolo unas veces a un estado de ánimo para luego pasar a otro, viviendo su mundo en un constante vaivén espiritual a lo largo de una verdadera curva animada de fuertes y suaves ascensos y descensos, con intervalos e intercalaciones. En este sentido de la comparación, el poema lírico, que es el poema por antonomasia, es análogo a lo que en el campo del pensamiento representa al aforismo que, en unas cuantas palabras ingeniosamente escogidas y combinadas, nos ofrece un profundo pensamiento, a veces todo el arranque de una doctrina o de todo un sistema ideológico o moral dentro de su brevedad; cosa que contrasta claramente con el desarrollo sistemático y pormenorizado de un tema científico

filosófico, en donde se va expresando sin prisa, párrafo tras párrafo, capítulo tras capítulo, una multitud de explicaciones acerca de una tesis formada por ideas que se sustentan unas a otras. Así como el aforismo y el tratado filosófico son los dos polos de la literatura del pensamiento, igualmente la poesía lírica y la novela son otros dos polos del arte literario.

Precisando un poco más la comparación entre la brevedad poética y la extensión novelesca, paralelo planteado en función del tiempo, nos encontramos con este problema: ¿Cómo es posible que siendo la poesía, igual que la novela, un arte que se escribe siguiendo el orden del tiempo, un arte de la sucesión, como sucesión son las palabras encadenadas en la oración, pretenda contradecir este orden ofreciendo en el poema simultáneamente un manojo de imágenes y giros verbales, un alud de sugerencias, una pantalla lírica semejante a la representación visual de un cuadro o a la figuración espacial de una estatua? En verdad, la poesía lírica no desea contravenir a la temporalidad que es una de las esencias literarias, no reniega de la sucesión implícita en la palabra ni ha traicionado nunca este signo fugaz del lenguaje y de la música, porque la sugerencia que brota del verso, porque los versos que van brotando de la estrofa, si bien nos abren de pronto el telón de un escenario maravilloso, no hacen otra cosa que ir insistiendo, que ir ahondando el mismo tema inicial sin salirse en su perpetuo movimiento en espiral, de sus propios límites. El elemento anímico y emocional se independiza en cierto modo de la palabra que lo expresa, al ser pronunciada ésta; las sucesivas imágenes literarias, las metáforas, siguen un proceso de horadación de la capa que cubre nuestra alma; no ejercen una acción expansiva, si no de concentración. Mientras la prosa crece en amplitud, la poesía se desarrolla en profundidad. Por eso se dice que la poesía es esencialmente metafórica, porque la metáfora nombra una cosa por otra, sugiere la presencia de una cosa llamándola con el término de otra, y la pluralidad de metáforas es el rodeo temporal de palabras que sugieren variadas imágenes de un único tema: el estado de ánimo del poeta. De modo que el estado de ánimo es el tronco del árbol a donde confluyen las más diversas alusiones metafóricas. La lírica es como un movimiento pendular

en el que las distintas formas verbales van expresando, en el trayecto del movimiento oscilatorio, su constante punto de referencia único; por eso, ella es el juego sutil y en extremo delicado en el cual están combinados el reposo y el movimiento, el estado de ánimo perdurable y la variación de las metáforas. La poesía es la ilusión de haber logrado detener el tiempo. La poesía es la ilusión del eterno presente. La poesía es el juego de encontrar muchas palabras distintas como si fuesen una sola. Y a esta acción de hermanar las más opuestas palabras, se le llama confesión.

La novela es el arte de la prosa por excelencia, porque a diferencia de la poesía, que es confesión, ella es narración. De esta manera la narración supone una intensión literaria opuesta a la confesión, porque en vez de ilusionarnos con la detención del tiempo, nos hace correr junto a él. Así, encarna la novela el tipo ideal del arte literario del tiempo. Ahora bien, el tiempo implica la sucesión, y una sucesión de partes diferenciadas en un desarrollo, un argumento. Y en todo desarrollo o argumento hay un encadenamiento de momentos que se nos dan en presente y, consecuentemente, con sus propias referencias a sus relativos pasados y futuros. Lo que quiere decir que el tema, guardando los motivos constantes que le dan unidad, se van desarrollando en continuas innovaciones, en incesantes cambios de situaciones. De aquí que la palabra novela se derive de novedad, del acto de ir encontrando cosas nuevas e inesperadas. La novela resulta ser, pues, una especie de historia de la moda de la vida humana, que es lo mismo que decir la historia de los modos o modalidades de esa vida. Por tal razón, los personajes novelescos no nos interesan, ni nos dicen nada como tipos aislados de sus acciones en movimiento: Don Quijote y Sancho nos atraen por sus acciones, por sus hazañas, por sus aventuras; si los viéramos descritos en una postura inmóvil, de estatuas, no sabríamos quiénes son, pues con la huida de sus peripecias se habrían escapado sus caracteres, que sólo pueden definirse mediante su propia actuación. Las ventas, los caminos, la cueva de Montesinos, el Toboso, la Insula, Maese Pedro, el cura, el barbero, el bachiller, los duques, etc., resultarían ajenos a la novela si no estuvieran ligados a las múltiples e inagotables hazañas de

nuestros héroes. Don Quijote y Sancho se van definiendo en el curso de lo que hacen y son capaces de hacer, y esta posibilidad permanente de renovar sus vidas es la ley de esta novela como de cualquier otra novela de calidad.

Pues bien; al revés que el poema, la novela en vez de ir de la variedad de las imágenes verbales a la unidad de un determinado estado anímico, pate de la unidad del estado espiritual del personaje central a la variedad de las inesperadas situaciones en que se va viendo colocado, en el desarrollo del argumento. Por eso es indispensable bosquejar en globo desde el principio los caracteres de los personajes principales, antes de entrar en acción. Pero esta definición esquemática, más que una idea cabal de ellos, es un incitante para despertar ala curiosidad del lector hacia lo que sigue, hacia su verdadera definición, que es la del personaje novelesco descubriéndose a sí mismo lo que es capaz de realizar, y con ello descubriendo al mundo y a los demás. Don Quijote queda definido seca y conceptualmente desde el primer capítulo, pero más que definido aparece allí explicada la situación en que se halla al iniciar sus aventura. Pues en una novela interesa más, contra lo que pueda pensarse, la acción que el personaje. Y al irse sucediendo las aventuras, se va enriqueciendo el sentido dinámico del protagonista y simultáneamente menguándose el interés por aquel esquema sólo apuntado de su carácter, que acaba por darse por supuesto al sobrevenir nuevos acontecimientos. De este modo, la novela más novela, la más dinámica, la más renovadora de sucesos, la que trae mayor cantidad de novedades es la novela de aventuras. Aventurar, lanzarse a la aventura, es irse uno a vivir nuevas contingencias, arriesgando hasta la misma vida. Esta clase de novela no es la misma que define al Quijote, pero sí define su espina dorsal.

En su significación temporal, la novela efectúa dentro de sí un proceso de transformación contrario al que vimos en la poesía. Siendo ella un desarrollo que va acumulando nuevos hechos en el costal de la vida de los personajes, y que a la vez va abriendo nuevos rumbos y estableciendo nuevas inquietudes ante el azaroso porvenir, su problema se puede definir diciendo que los estados de ánimo que se suceden al compás de la narración, son cada uno de por

sí un instante en el cual se trata a toda costa de eliminar el presente, de borrar la actualidad para hacerla porvenir, por medio de la incertidumbre. Pero este mecanismo psíquico que provoca la expectación y la curiosidad del lector para informarse de lo que sigue, no constituye sólo el cuerpo de la novela en su conjunto, en su composición total, sino que semejante exaltación subjetiva corresponde objetivamente al mero esqueleto, a la estructura desnuda del argumento, dejándose a un lado el otro aspecto que complementa el anterior: la prosa, que es la carne que envuelve al esqueleto. Novelas incompletas son, por ejemplo, las policíacas que, sin ser obras de arte, tienen hueso pero no músculo. También existen las novelas descriptivas, palabrescas, sin espina dorsal, que tampoco son dignas de tomarse en cuenta. El verdadero arte está allí donde se reúnen y armonizan la estructura y la descripción del sentido general de la acción y su sazonada exposición. Ni pura narración ni pura descripción, sino la conjunción de ambas, es decir, la descripción de la narración.

La novela artística presenta, por un lado, el mecanismo temporal de la narración y, por otro, la exposición detallada de ese mecanismo, por medio de la decripción. El equilibrio de ambas fuentes de trabajo literario es la condición esencial para que una novela viva, dentro de su marco, su propia vida. La narración aporta la unidad a la obra, porque expresa el sentido de la acción; pero la descripción aporta una cualidad no menos valiosa para la obra, como es la palpitación viva de su mundo imaginario. Así como un cuadro pictórico representa un hueco, un orificio en la pared por donde se puede ver un mundo extraño al nuestro, pero con vida propia; paralelamente, la narración es el hueco, el marco; y el ámbito que se abre tras él es la descripción, el paisaje peculiar del cuadro. Son seudo-novelas las historietas dibujadas de los diarios dominicales y las películas de dibujos animados, que podrán tener otros méritos, pero no el literario. Allí la prosa está sustituida por el dibujo; la descripción es visual y no auditiva. Por eso una buena prosa no puede ser esquematica y fría, es decir, referida única y exclusivamente a expresar los hechos escuetos a manera de noticia periodística. Una prosa para ser tal, para poder llegar a su culminación expresiva en la novela, requiere ser el resultado de

abrazar con el idioma un tema definido para expresarlo con exactitud, dignificándolo e idealizándolo siempre. De la visión debe pasarse a la palabra, con pormenor y gusto. Aquí está la diferencia con el cuento infantil. La lentitud, la morosidad de la descripción de la narración, es siempre signo de madurez.

La lentitud y la minuciosidad de la prosa, viene siendo en cierto modo una tendencia contraria al dinamismo temático. Es el freno que detiene y regula la carrera veloz de los sucesos; es una especie de sedante para la incertibumbre; no porque la nulifique o la amengüe, sino porque saca de la aventura nuevos valores que han de concordar, de manera análoga al contrapunto musical, con ella. No se puede negar que el entretenerse a transcribir los dilatados discursos de don Quijote, es algo que retarda y aplaza levemente la llegada de un nuevo episodio ¿Y qué efecto surte esta fuerza que reacciona refrenando el impulso aventurero? Pues trae como consecuencia un cierto retorno al principio poético, un regreso relativo a la lírica, un reconocimiento, limitado y condicional, del postulado de lo que hemos llamado el eterno presente de la poesía. Estacionamiento momentáneo en cada pasaje del argumento. Circunstancia que establece un equilibrio de fuerzas, un mutuo complemento que aúna la huida del hoy hacia el mañana y la afirmación del presente que a despecho del pasado y del porvenir lleva a cabo la prosa. Semejante equilibrio entre estas dos fundamentales funciones metódicas, permiten la división en partes o capítulos, la fragmentación en episodios de la trama de la obra, ya que da lugar al establecimiento de escenas estacionarias sin menoscabo del avance constante del argumento. Característica que se percibe muy claramente en el enlace sucesivo de las aventuras, entre las cuales se desarrollan en el Quijote algunas pequeñas novelas accidentales y principalmente diálogos y discursos.

Desde el punto de vista de la trama, particularmente podría decirse que el Quijote no tiene propiamente un argumento definido. Pero tiene sin duda una notable unidad, formada por pequeñas unidades como son las que se ensartan en la serie continua de aventuras seudo-caballerescas. La unidad viene estando en la intervención constante de los tipos de caballero y su escudero,

a quienes hay que atribuir siempre las más raras y extravagantes hazañas. De esta manera se esfuma la opinión superficial que pudiera emitirse a causa de la multiplicidad y variedad de aventuras. Pero si eso no fuera suficiente para afirmar la unidad perfecta de la gran novela cervantina, he de decir aún que cada unidad particular, que cada escena que encierra un aventura, es semejante a las demás, a pesar de referirse a hechos distintos cada una de ellas. Y a esta uniformidad típica, podríamos llamarla el estilo cervantino de concebir la aventura, el estilo inconfundible de la aventura quijotesca, que a pesar de encerrar contenidos diversos entre sí, se reconoce como una constante literaria, como un sello personal inconfundible en todas ellas. Esto también es unidad: la unidad del pasaje o del capítulo llevada a la unidad general de la obra, por la comunidad del estilo al desarrollar las aventuras. Más adelante veremos con detalle en qué consiste esta manera singular de entender la aventura, pues en el Quijote no se trata de cualquier aventura.

Pues bien; la sucesiva integración de las partes de la novela, nos enseña a ver cómo el desarrollo del argumento no es sólo una marcha acelerada de acontecimientos varios, rápidos y breves, sino el enlace de escenas imaginarias, lentas y tranquilas, con unidad propia, pero subordinadas en el fondo al tema general.

Se ve, entonces, que la unidad dramática del Quijote está fragmentada en partes, y que cada parte es en lo particular un pequeño drama, al acabar el cual los personajes principales vuelven a la nada para empezar otro pequeño drama, y así sucesivamente. Estos dramas reunidos o coleccionados no tendrían valor para la unidad general de la obra, si ellos no fueran semejantes entre sí, si en el trazo particular de cada uno no se advirtiera constantemente la mano maestra de su autor. Pero antes de pasarla a definir en su verdadera originalidad, veamos qué consecuencias trae en los demás géneros literirarios este concepto de novela que hemos expuesto.

El presente concepto de novela nos coloca, por de pronto, en una situación contraria a la de aquellos que dicen que la novela es un poema en prosa, que es una epopeya degenerada. Esta última definición se presta, para mi, a

graves confusiones, advirtiéndose desde luego que no separa claramente las dos tendencias básicas de la literatura: el verso y la prosa como expresiones adecuadas a contenidos especiales de la conciencia, como son las imágenes poéticas y los sucesos novelescos. Ahora bien; la diferencia que aquí se ha establecido entre ambos métodos literarios no es sólo, como puede advertise en lo dicho, de carácter formal y externo; si no que la diferencia de forma que hace, en un caso, verter a la poesía sus imágenes en estrofas o frases sintéticas, y en otro hace que la prosa narre una posible realidad deliberadamente entrelazada, sirviéndose de un fino sentido de observación capaz de registrar sensiblemente la más microscópica palpitación, no es otra cosa que un resultado, que una consecuencia del sentido oculto y profundo de las raíces espirituales de ambos métodos, de ambos procedimientos expresivos. La poesía, tendiendo a unificar la diversidad, y la novela, procurando diversificar la unidad. La forma poética de que se habla, viene siendo tan sólo una de las dos partes de que se consta el poema; es la parte externa, verbal y sensitiva; en tanto que la sugerencia del estado de ánimo se halla tras ella, debajo de su manto visible, debajo del sonido de la rima, o sea, en la intimidad del alma. De igual modo, la forma llana de la prosa viene resultando ser solamente una de las dos partes cuya unión integra a la novela, también es la parte externa y verbal; mientras que la significación del argumento se mueve en lo hondo de nuestro ser, despertando al sentimiento de sobresalto que, al detener la respiración, nos pone alertas, nos dispone a recibir y esperar con ansia lo inminente.

La epopeya se nos aparece entonces como un género literario intermedio, como la unión de las dos formas literarias extremas representadas por la lírica y por la novela. Pues la epopeya es un poema con argumento. El canto a los heroes ancestrales es una narración vertida en estrofas que aluden y conmueven el estado de ánimo mediante el recuerdo patriótico, participando la epopeya en este sentido del impulso unitario y del movimiento circular de la lírica. Pero también los héroes acometen el peligro y realizan sus sorprendentes hazañas como si se tratara de un argumento novelistico, participando

la epopeya por este concepto de forma la narrativa y del movimiento lineal característico de la novela. Por un lado, la epopeya reduce y concentra la esencia de las hazañas en el estado anímico de remembranza heroico; situación estática, inmóvil que más bien se desarrolla en profundidad que en extensión. Pero por otro lado, ella dispersa y fragmenta esa unidad emocional al realizar el encadenamiento de los sucesos imprevistamente yuxtapuestos. El verso, el molde de la estrofa, ocupa en la epopeya el lugar que la prosa ocupa en la novela; razón por la que la narración no es descriptiva sino esquemática; en la epopeya no existe el esponjamiento explicito de las escenas, porque no hay lugar para el detalle ni para la minuciosidad. Por eso también el argumento, la acción que se cuenta y exalta, corre más velozmente que en la novela, su tempo narrativo es más agil porque no va cargando el motivo principal de divagaciones y de minucias. La epopeya gira velozmente sobre su propio eje sin rebasar nunca el hábito emocional que la circunda. Nadie puede negar que una de las diferencias más acusadas, entre el canto legendario de las hazañas remotas y la narración descriptiva de un argumento de novela, está en que en el caso de la epopeya el fondo de la narración, el estado de ánimo exaltado y patriótico, es sólo uno en todo el desarrollo por muy variado que este se nos ofrezca; en tanto que los estados de ánimo que producen los distintos pasajes de una novela son múltiples, infinitos. De ahí que el tono verbal de la epopeya sea siempre marcial y grandilocuente, poco propicio por tanto para entrar en por menores, y de ahí también que el tono de la prosa empleada en la novela sea siempre mucho más dúctil y maleable, adecuada al empleo de desviaciones y adornos; tono menor cuya sencillez se presta a amoldarse más de cerca a nuestra vida presente y a describir con amor los objetos más insignificantes que nos circundan.

Una comprobación de la idea según la cual la epopeya es un género literario intermedio entre las dos formas fundamentales extremas, está en el hecho histórico de que todos los productos culturales primitivos son siempre un conjunto unitario de hechos confundidos, que en el curso de se evolución, al cumplirse el lento progreso humano, acaban por dividirse y separarse,

acaba cada parte por adquirir su propia autonomía, su propia vida independiente de la fuente originaria común. En el terreno de la técnica, especialmente, no cabe dudar de esto, ¿pues quién dudará que los procedimientos rudimentarios del hombre primitivo han llegado hoy a ramificarse tanto, hasta haber llegado a constituir la actual especialización de la técnica? La historia de la técnica no es un excepción; ella también nos enseña a comprender esta ley humana de la diversificación progresiva del tronco original. La epopeya anonima o de tema anónimo es más antigua que la lírica y mucho más que la novela; ella es una verdadera fuente llena de riquezas y complejidades que lleva implícitos, aunque indiferenciados, el germen de la poesía lírica y el germen de la hazaña novelesca, confundidos. La epopeya es el origen histórico de la lírica y de la novela diferenciadas después, cuyas raíces se hunden como dos fuerzas reprimidas, como dos impulsos literarios en potencia. La respectiva liberación en desprendimiento de ambas formas que se encaminan en su propia depuración, constituyen los más grandes acontecimientos de la historia literaria de la humanidad.

La teoría tradicional que dice que la novela es una epopeya escrita en prosa, que es un epopeya evolucionada, solo es cierta en parte, como podemos constatarlo ahora, por haber dejado de considerar, esa teoría, la sustracción de la poesía lírica del cuerpo de la epopeya para quedarse sólo con la pura y escueta novela. La novela no puede ser una epopeya, aunque esta sea tomada en un sentido muy especial, por la sencilla razón de que es una parte de la epopeya, una de sus mitades; y nunca puede confundirse ni identificarse la parte con el todo, el gajo con la naranja. De esta manera la novela, independizada del núcleo general, fue adquiriendo con el tiempo la oportunidad de irse desarrollando sola, sin el auxilio del verso, conquistándose a la prosa como su más adecuado medio de expresión. La verdadera prosa literaria, ajena a la didáctica y a la taquigráfica del cuento infantil, nace en este momento solemne en que se desgarra la epopeya y la hazaña deja de prestar sus servicios a la poesía, a la interioridad, para entrar de lleno en la narración pura, en la exterioridad. Asi como, por su parte, la lírica nace cuando se descubre el alma

personal, de igual manera nace la novela en el instante en que el renacimiento descubre la riqueza inmensa del mundo cotidiano.

En la novela se distinguen dos capas o estratos. Un primer ropaje, externo y sensible, transparente y expresivo, que es la descripción como técnica dirigida a dar vida a la narración. Debajo de ella, existe la segunda capa o estrato constituida por la visión imaginaria del autor, por la figuración extremada de la realidad, por la ideación de una posible verdad hasta ahora inexistente, como tema destinado a ser expresado por el primer medio, por el procedimiento descriptivo anterior. Porque hay que convenir en este principio elemental de la creación artística: antes de decir, hay que tener siempre algo qué decir. El decir es la prosa, es el vehículo de comunicación, es el lente de aumento con que se tropieza desde el primer instante el lector. Y el contenido del decir es la visión original del mensaje que envía el genio a la humanidad. El lenguaje es común, está al alcance de todos, mientras que lo que dice el autor es algo que nadie ha dicho aún, es algo que no puede ser sustituido por ningún otro decir. Y tal sentido de la originalidad en el arte, es posible solamente porque le genio ve más que los demás, y ve más que ellos porque crea más que sus semejantes. De lo que se deduce que la unión estrecha, la felíz comunión de ambos estratos forman la técnica, el procedimiento por el cual una visión singular y errante es apresada en la red del idioma común, e incorporada así al patrimonio de la cultura humana.

En el que Quijote, la concepción inicial cervantina es bien conocida por todos. Un loco quiere vivir la vida de caballero medieval en pleno rencimiento; deseo que se traduce en la súbita aparición de un raro personaje que, en su afán de adaptar el mundo moderno a su delirio, es víctima de constantes descalabros, al chocar su falso concepto de la vida con la verdadera realidad. Así se teje una extraña combinación temática entre lo imaginario y lo real. Luz y sombra, oscuridad y claridad, que en sus caprichosos encuentros originan los mas sugestivos contrastes y las mas apaciguadoras penumbras; agua fuerte, tintas grises y nublados transparentes, salpicados de toques en negro profundo. Don Quijote piensa una cosa y vive otra, creyendo que ambas son una

sola. Ante esta visión, tan real y tan descabellada, tan fiel y tan peregrina, se descubre al gran artista, cuyo recurso maestro es construir un ambiente tal en el que pueda pasarse con audaz energía y con decidido trazo de un extremo al otro sin sentirlo, sin arbitrariedad ni capricho. Esta mágica convivencia, esta familiarización de lo cuerdo con lo absurdo, lo logra Cervantes interviniendo, más que sobre los mismos personajes, sobre la mente del lector, preparándola de antemano al advertirle que Don Quijote perdio el juicio por haber leído demasiados libros de caballería. Así que, cuando surgen las descabelladas aventuras, la atmósfera es propicia para que brillen con un fulgor tan natural y se desenvuelvan con una soltura tan espontanea, que puede decirse que lo absurdo es la excepción de la naturaleza, que, como tal, la confirma. La manía del visionario siempre encuentra un modo lógico de acoplarse, sin forzar las circunstancias, a la vida cotidiana. La previsión es tan clara y certera, el planteo previo a las situaciones es tan preciso, que nunca el lector ve un arreglo forzado, un ensamble mecánico, un gozne sin aceitar ni un diálogo postizo. Método que resulta de la aplicación de la doctrina del realismo cervantino, que se impuso como reacción a las fantasías desenfrenadas de las novelas caballerescas precedentes. Esta doctrina se aplica, como dice el propio Cervantes, a escribir "con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad". La verdad no es para este escritor el apego a la naturaleza ni la mezquina fidelidad con respecto al modelo de la realidad, si no que la verdad cervantina acepta la invención siempre que ésta resurja con naturalidad. No confunde naturaleza con naturalidad. Por eso, la verdad es la norma de la descripción de la "ingeniosa invención". Para iluminar este problema, conviene fijar primero la diferencia entre la técnica literaria seguida en la novela caballeresca y la empleada en el Quijote.

La novela de caballería, fantástica en su mayor parte y real en pequeñas dosis, se caracteriza por su concepción general imaginativa, por establecer los límites de un ámbito, de un plano o de un escenario eminentemente artificial, dentro del cual se mueven personajes más o menos reales provistos de sentimientos verdaderos y deseos humanos. Estos sujetos, al unirse con el

círculo mágico de la atmósfera que se mueven, se dejan arroyar por el vértigo de la ilusión hasta perder tierra y esfumarse entre juegos de encantamientos. En el Amadís, "el episodio más interesante del libro tercero es el combate y victoria de Amadís -el caballero de la verde espada- sobre el diabólico Endríago, hijo incestuoso del gigante Vandaguido, en la ínsula del Diablo, monstruo que es símbolo del infierno y del pecado". La novela de Cervantes, modelo de modernidad, está concebida, en cambio, en un círculo de vida real y verdadero, dentro de un marco vivo en el cual es fácil reconocer la huella de la especie humana. De esta realidad escenográfica surgen figuras fuertemente caracterizadas, exageradas y con vida anímica propia, que al moverse en ese mundo vulgar imprimen con sus actos extraordinarios un mágico efecto, un brillo inesperado, nuevo y diabólico que tiñe la realidad circundante sin falsearla. Una ilusión real. Estamos, ante el Quijote, convencidos de que se puede transformar la realidad sin engaño, de nuestros propios ojos, en algo fantasmagórico, en una aparición posiblemente real aunque inesperada. La novela de caballería, pues, hechizaba a sus personajes desde su alrededor; la novela cervantina proyecta desde el protagonista su magia hacia el mundo que lo envuelve.

Esto determina un distinto concepto de protagonista: el protagonista de estilo medieval es un ser pasivo que se deja influir por las circunstancias: Amadís lucha contra fantasmas vivos de su mundo convencional; y Don Quijote, caballero de la triste figura, es por el contrario un sujeto activo, creador, cuya gran personalidad y poder espiritual influye sobre todo lo que toca, sobre todo cuanto ve y encuentra a su paso. Los gigantes los crea él con la arcilla de los molinos de viento; también los ejércitos son obra suya esculpidos en mármol de un grupo de carneros; él construye castillos sobre los cimientos de las humildes ventas; también compone discursos, piezas oratorias para convencer a sus contradictores. A Don Quijote las cosas no le salen al encuentro, los objetos no le juegan emboscadas, sino que él los ve en donde se propone.

Ahora se puede ver por qué la invención, el factor puramente fantástico, no es incompatible ni excluyente de la doctrina veraz, realista y fiel de nuestro autor. Lo imaginario del Quijote es creado verdaderamente dentro

del mismo desarrollo del argumento, sin recurrir a causas externas, extrañas al plan convenido o de origen oscuro y misterioso. Ser realista, significa para Cervantes no traer de fuera el soplo del milagro, no recurrir a fuerzas inexplicables para que ante nuestros ojos ocurra lo inefable, para que brote sin violencia lo desacostumbrado, lo descomunal. La gran sabiduría técnica del novelista puede verse en que, para este objeto, toma muy en cuenta la opinión del lector al incorporarlo, por decirlo así, en el argumento, para que se sienta partícipe y coautor del milagro positivo que va a ocurrir frente a sus ojos. De las páginas del libro inmortal sale la mano amiga de Cervantes y nos invita a colaborar con él en la operación de transformar experimentalmente, a la manera de Galileo y Kepler, a la materia conforme a sus leyes. La nueva y coetánea metodología de las ciencias naturales es idéntica en espíritu a la nueva técnica literaria que implanta Cervantes en España, con cuyo mismo método habría de llegar con el tiempo a concebirse la novela psicológica de nuestros días. La distancia que media entre la novela caballeresca y el Quijote, es la misma que separa al mago del loco, al brujo del maniático, al hechicero del enfermo. Agonía de cuentos de espantos y de miedo; los aparecidos y los fantasmas ya no impresionan. Aurora de las nuevas letras que narran lo humano que hasta ahora no ocurrió. Lo condicional y lo posible contra lo incondicional e imposible. Asombro ante el atleta adiestrado que eclipsa al prestidigitador truculento. La verdad, la realidad idealizadas, enriquecidas y potenciadas. Tal es el difícil camino que ensayó Cervantes, en vez de valerse del azar y de lo inexplicable, para llegar a su "ingeniosa invención".

Pero el empleo del método de lo posible, no es únicamente moverse dentro de los límites más o menos cercanos de la realidad diaria. Lo factible en Cervantes implica la construcción de las situaciones extremándolas, hasta llegar a lo insólito. El arribo a lo insólito se efectúa sin trastornar las leyes de la realidad. Y de este factor que previene o presiente el advenimiento de lo insólito, es de dónde saca nuestro autor el interés sucesivo por las aventuras. Así, la aventura queda convertida en una búsqueda, en una exploración, en un descubrimiento de los más lejanos límites de nuestra realidad, como

paralelamente, en otros terrenos de la época, se abren nuevos horizontes geográficos, nuevas tierras, nuevos fenómenos naturales y se hallan otras razas, otras costumbres. El renacimiento descubre el mundo y el hombre en su verdadera significación histórica. Claro está que este lanzarse a explorar nuevas tierras en la idiosincrasia humana, no es el fin de la obra literaria, pero sí representa un nuevo método para enfocar e interpretar los temas artísticos del momento. A primera vista, se diría que este factor insólito es la característica de la aventura quijotesca. Ello es parcialmente cierto, puesto que no se puede desconocer que como aventura lo posea. Pero lo inconfundible de la aventura quijotesca es su resultado negativo, su fracaso final. Lo cual nos pone sobre la pista de hallar una aventura sin sorpresa, cuyo resultado es previamente conocido. Aventura pesimista en que Don Quijote reincide en el fracaso por todos los caminos y medios; ensayo frustrado de todos los intentos heroicos.

¿Pero es posible hablar de una aventura sin sorpresa? ¿Cómo puede entenderse sin contradicción que el aventurar, que es jugarse el todo por el todo, pueda resultar al mismo tiempo un lance necesariamente fracasado en todos los casos y con una innegable insistencia? Esto debe explicarse porque lo insólito, que caracteriza a toda aventura, y el insistente fracaso, que define inconfundiblemente a la aventura del Quijote, no se oponen, no se excluyen mutuamente, como procuraremos demostrarlo. La típica aventura del Quijote está compuesta y ordenada según estos tres momentos: planteo, culminación y desenlace de la hazaña. Estos tres momentos por los que pasa la aventura, se pueden definir esquemáticamente como sigue: el planteo de la acción está representado por la salida de Don Quijote y Sancho a los caminos de la Mancha en espera de algo que sirva de pretexto para accionar, una vez que haya sido desfigurado por la mente del caballero, según sus personales interese: se puede definir como el instante en que la convicción de Don Quijote entra en contacto con una determinada escena real: es aquel momento súbito en que se da en el cerebro del héroe el chispazo imaginario, el momento de la inspiración instantánea que lo hace ver castillos, damas y caballeros armados en donde hay ventas, mozas y patanes. En segundo lugar, la culminación de a

acción consiste en que, una vez que Don Quijote le ha asignado un significado especial a cada cosa, cubriéndolo todo con su firme imaginación, actúa seguro de que lo que ve en su mente es lo que ven sus ojos, y así es como comete atentados contra el buen sentido, contra el orden establecido en la pacífica comarca, perpetra asaltos de torneo contra seres inocentes, empuñando la lanza, la espada y la adarga y pronuncia discursos culteranos que nos muestran su valor, arrojo y convicción. Y, tercer lugar, el desenlace de la hazaña consiste en que una casualidad hace que, todo el tablado donde embiste y gesticula nuestro caballero, se venga abajo, desilusionándose el lector ante la desairada derrota de Don Quijote.

En el planteo vemos el ansia, el afán optimista y la curiosidad insaciable. En la culminación vemos cómo los hechos insólitos nos dan nuevos aspectos de la realidad. Y en el desenlace vemos doloridos cómo aquel ánimo, aquella arrogancia caballeresca caen por tierra. Ahora bien; gracias a este orden del desarrollo de la aventura, es por lo que no son contradictorios los hechos insólitos y los fracasos finales, no son incompatibles la seguridad del triunfo y el vergonzoso resultado. El brillo que de pronto ciega, la luz que al principio deslumbra, acaba por extinguirse lamentablemente. De esta manera la aventura del Quijote empieza siendo una aventura y acaba siendo una desventura. La aventura desventurada es el signo de esta novela. Y por esta causa Cervantes pudo desarrollar en sucesivas variaciones, como si fueran temas musicales, la serie de aventuras fatalmente desventuradas de su novela inmortal.

Una aventura sin sorpresa es una aventura sin final. Y una aventura sin final es una media aventura. Cuando todo se halla en su apogeo, cuando ya se creía que lo ideal había coincidido admirablemente con lo real, cuando el caballero se enfrenta a un malandrín vestido de pastor y se le va encima como loco furioso, repartiendo mandobles a diestra y siniestra; de pronto, una imprevista contingencia entra en escena y desbarata la hazaña provocando una situación conmovedoramente ridícula. Aventura sin desenlace, sin finalidad, sin suerte, en la que Don Quijote no mide sus fuerzas en igualdad de circunstancias con sus adversarios personales o eventuales. Siendo invariable

y uniforme el fracaso final en todos los casos, en realidad el que fracasa no es Don Quijote sino la aventura como tal, al quedarse manca e inconclusa. El fracaso es el final frustrado. Pero, viéndolo bien, el malogrado desenlace de la hazaña es un concepto de otra especie que la de los términos anteriores de la aventura; la desventura quijotesca no pertenece al mismo plano artístico en donde se hallan situados los momentos precedentes de la aventura: el arranque heroico pertenece al plano de lo ideal, en cambio el resultado tragicómico pertenece al plano de lo real. Por consiguiente, más que tratarse de un aventurero que fracasa, se trata de que la que fracasa es la aventura en sí, la jugada como jugada fallida. O sea que, hablando en sentido figurado, Don quijote se hace a un lado para que "fracase" por él, el mismo Cervantes.

Este fracaso convencional de Cervantes, sólo es fracaso en uno de los dos planos literarios que hemos señalado: en el plano de lo ideal. Ahora bien; si nos situamos en el punto de vista del plano de lo real, nos encontramos con que la aventura quijotesca tiene otro final, el final desventurado, que viene siendo un nuevo giro de la hazaña, una innovación. ¿Y qué significa este fracaso escalonado, por el cual se pasa de pronto del plano superior o ideal al plano inferior o real? Significa que, si miramos con detenimiento el proceso de la aventura quijotesca desde el punto de vista de la realidad, descubriremos con asombro que esa aparente imperfección no es tal, no es defecto ni omisión del final, del desenlace, si no que la desventura, que sustituye a la sorpresa, es la forma original y admirable como Cervantes salva la situación. Y de esta manera, el fracaso se convierte en triunfo; pero no en triunfo de Don Quijote, sino del autor, del propio Cervantes al enfocar los dos primeros pasos de la aventura con el reflector del idealismo, como si el mundo fuera el soñado en el delirio del caballero, mientras capta el desenlace con el lente del realismo, como si el caballero hubiera despertado de su locura y hubiera contemplado con vergüenza su propia locura desde afuera. Este espejismo, en el cual nuestra vista oscila sin cesar tratando de adivinar la verdad confundida con la ficción, aporta con su duplicidad de planos una riqueza de matices que la aventura común no puede expresar. Cervantes hace un viraje insensible,

lleva a cabo una maniobra tan natural, como la que se aprecia en el quiebre del vuelo del ave cuando se ha visto apuntar al cazador. Sin el cazador, ese quiebre de la trayectoria resultaría un atentado a la ley del impulso alado. Asimismo, Cervantes antes de malograr los puros anhelos de Don Quijote, ya nos ha advertido que su vuelo cerebral está expuesto a ceder ante el peso de la dura realidad.

Para poder concebir este tipo singular de aventura, fue necesario que el aventurero fuera un hombre distinto de los demás. La visión del mundo y de la vida de un hombre común, coincide necesariamente con la visión de sus semejantes. Pero cuando el héroe es un hombre que piensa distinto de los demás, aparece a los ojos de los extraños como un maniático, como un inadaptado. Entonces, se separan la locura y la cordura. El loco y su locura van sobre un mismo plano; el cuerdo y su cordura siguen también un solo plano; pero un loco entre los cuerdos y su locura confundida entre las corduras, eso ya desconcierta. Ahora, si vemos a un individuo, distinto a los que lo rodean, hacer una cosa contraria a lo que éstos piensan, la mayoría acaba por indignarse por su atrevimiento. Si en seguida nos preguntamos por la causa por la cual ese hombre actuó así y no de acuerdo con sus semejantes, lo hacemos para obtener un criterio, una pauta para juzgarlo, ya que si es un criminal lo reprobaremos y si es un enfermo mental lo compadeceremos. El vicio adquirido voluntariamente o la incapacidad involuntaria, son dos causas que nos interesan saber para adoptar una postura definida ante el sujeto extravagante, ante el perturbador del orden. Pues bien; en el Quijote no existe la causa del vicio o la de la ociosidad, si no la locura involuntaria; lo que hace que la aventura no pueda ser tomada como pasatiempo, como diversión, sino como la señal de una tragedia escondida bajo el alboroto de las andanzas. La gran tragedia del incomprendido tiñe de honda emoción el desenlace de la aventura; nos compadecemos del loco, del inconsistente que es objeto de burla de los demás. Este sentimiento que nos embarga, que envuelve con su oscuro manto todas las cosas, hasta la más incoherentes travesuras, es nuestra aportación de lectores a la composición de la obra; gracias a esa amargura que

empaña nuestros ojos con el velo de la tristeza, vemos como hecho natural y espontáneo el disparate más brutal de Don Quijote; gracias a ella, la comedia se hace tragedia y las más absurdas y descabelladas hazañas se nos presentan explicadas en su involuntaria intención.

Sobre la desilusión se eleva este canto a la soledad. El Quijote es el sueño de un hombre solitario que se decide a practicarlo. Don Quijote, inadaptado, se siente incómodo en su ambiente y se esfuerza de mil maneras por igualar su pensamiento alas cosas que lo rodean. ¿Habrá mayor soledad que la de un loco? Don Quijote, hallándose en compañía de los demás, se encuentra sin embargo solo, amargamente solo; porque para sí, él está sólo sin saberlo, con sus propios pensamientos. Los demás no son sus semejantes, sino pensamientos suyos con figura humana. Gran individuo paradójico: es al mismo tiempo un hombre de la comunidad, de la gran solidaridad que legó la edad media, pero que al salirse de ella y entrar a la edad moderna se destaca como personalidad, como individualidad enérgicamente diferenciada. Soledad de la voz que predica en el desierto; discursos de palabras tejidas en el aire de la nada; verbo pronunciado ante el vacío y eco de la inmensidad. Hablar sin dirigirse a nadie. Actuar sin hacer nada. Edificar con la propia vida un escenario aparatoso, destinado a la representación teatral a la que no habrá de asistir ningún público. Sabia paradoja que hace que a la vista de sus mismos ojos, ante sí, ante su hermética conciencia, su propio quijotismo se le presente como su verdad, como la única verdad merecedora de ser impuesta a los demás, erigida en centro de su fogoso fanatismo; pero que, por otro lado, ante la imposibilidad de convencer a los demás de esa pretendida verdad que no les pertenece, aparece Don Quijote a los ojos de estos testarudos como el verdadero falsificador de la verdad, de la otra verdad. Este flujo y reflujo que nos lleva y nos trae en la marea de la vida, es la aventura del Quijote. Se vive para sí y luego para los demás. Se sueña y se despierta. Suave vaivén, fluido proceso que reproduce en la obra contemplada el latir de nuestro corazón.

De esta manera los tres momentos que componían la aventura, se han comprimido en dos: el momento de la ilusión y el de la desilusión. A estos dos

momentos están dedicados los dos principales sobrenombres de Don Quijote: en un rato es "el ingenioso hidalgo" y en otro es "el caballero de la triste figura". Ingenio y tristeza; alegría y pesar; bienestar y pesadumbre; optimismo y pesimismo. Así resulta que la vida de Don Quijote, su vivir azaroso y aventurero, su peregrina existencia preñada de cambios bruscos de ánimo, encierra todo el sentido de la vida, la aureola del camino que todos recorremos en busca de la eterna paz. Y de este modo logra el novelista atraer al lector, sin que se percate éste de sus deseos, al identificar, al emparejar la sangre, el alma, la vida de cualquier mortal con su héroe, desde el momento en que ese vaivén incesante, ese ritmo vital y esa cadencia que palpita en la entraña, otorga anticipadamente carta de naturaleza, de veracidad, de realismo a ese solitario, a ese individuo estrafalario que ve certezas donde hay absurdos y halla consuelos donde levanta incertidumbre. Y recíprocamente, así como nos invita Cervantes a entrar con disimulo en las páginas de su libro, así éstas penetran, junto con las hazañas y su inexorable sino, en nosotros, absorben nuestro ser y nos hacen vibrar con ellas. Nosotros, como lectores, somos quienes forjamos sin proponérnoslo la unidad de la obra. Borramos, el calor de nuestro aliento, las asperezas y las incompatibilidades de los objetos, porque esas asperezas y esas incompatibilidades son sólo la piel, la cáscara aparente con que están envueltas las aventuras. Su verdadero fondo no está en la narración, ni en su descripción, sino en el espejo de nuestra conciencia que las anima; espejo que Cervantes ha sabido colocar a la distancia necesaria para ahondar hacia el fondo de la imagen. Y al posesionarse Don Quijote de nuestra alma absorta, vivimos con él la soledad de la vida, meditamos y aprendemos a meditar a solas, sin los demás, como cuando frente a la cascada que refleja el ramaje caprichoso de los cedros, el filósofo se sienta a escuchar las infinitas sugerencias que acompañan al murmullo del agua, a la plateada cortina que golpea la roca sin cesar...

Sólo quedan por decir las últimas palabras dedicadas a la unidad, al conjunto de la novela, a su estructura. No basta con decir que esta unidad está dada en la presencia constante de los dos famosos personajes, ni con agregar

que el estilo general que uniformiza la gran variedad de aventuras, es la clave que nos descubre la unidad de éstas. Debajo de la colección de aventuras, o por encima de ellas, existe un sentido humano, verdadero, hondo y de gran esplendor estético; visión de conjunto que enmarca la composición general de la obra y reduce su rica variedad a unidad. Para conocerla, es necesario no olvidar que el Quijote es una novela renacentista, o sea, una obra perteneciente a una época de la historia que quiso y logró volver a crear un arte siguiendo el principio del clasicismo. "Voy a ensayar —dice Eugenio D'Ors— una definición del clasicismo. Digo que hay clasicismo donde hay presencia, victoria y primacía de los elementos de unidad". Pues bien; la unidad del Quijote se halla en la simetría de su disposición. Pero no sólo en la simetría externa, geométrica y fría, sino sobre todo en el alma que alienta y da vida a esa forma regular. La simetría constituye el principio de la unidad clásica, de igual modo como la simetría anatómica define la unidad del cuerpo humano. Ella supone un eje central, a cuyos lados se reparten equilibradamente las dos mitades del cuerpo, partes iguales o equivalentes, en exacto equilibrio. La simetría es la balanza de las formas artísticas.

En el Quijote, ella se descubre, a primera vista, en su división material en dos partes. Ahora bien; ¿esta división formal tiene su justificación en el contenido del argumento? Sin duda. La forma exterior no es falsa, no es postiza, sino que tiene detrás una profunda raíz que la sostiene. En efecto, Don Quijote y Sancho son los dos personajes que corren a lo largo de la obra; pero es Don Quijote quien se destaca más en la primera parte que en la segunda, y Sancho Panza sobresale más en ésta que en la primera. ¿En qué forma se efectúa este equilibrio del contenido? En literatura, como en música, siempre se parte de un tema, de un motivo, el cual va siendo desenvuelto en variaciones sucesivas hasta que queda agotado. De un modo semejante se nos presenta Don Quijote como tema principal de la primera parte; allí sus aventuras aparecen llenas de la vitalidad propia del arranque inicial, muy apretadas entre sí y muy frecuentes. En la segunda parte, disminuyen en número y están separadas por pláticas extensas y por las ficticias aventuras que preparan

los burlones, Sansón Carrasco, los duques, etc., para divertirse a costillas de nuestros personajes. En esta segunda mitad, el asunto de Don Quijote ya ha menguado, ha perdido mucho de su novedad y encanto, y entonces es cuando entra a la vanguardia Sancho Panza, provisto de una personalidad desconocida hasta entonces. Sancho llega a realizar sus propias aventuras motivadas por su ingenuidad. La severidad de la primera parte está presidida por la figura enjuta del caballero, y el barroquismo de la segunda está dominado por la pintoresca imagen del escudero. Al terminar Cervantes la explotación literaria de un primer tema, no podría dejar de pasar al desarrollo de otro, pero sin recurrir a la introducción de nuevos protagonistas, sino modelando con finura y delicadeza a los mismos. En el diálogo que es el acompañarse mutuo de esta singular pareja, Don Quijote tiene la palabra de la acción al principio, y Sancho le responde también con hechos en la segunda. Expresión simétrica en donde se contrapesa la locura con la ingenuidad, la excesiva erudición y la desnuda ignorancia.

Como ejemplo de escenario en el cual Sancho toma el papel principal, tenemos la aventura de la cacería, que por la maravillosa y espléndida descripción de la comparsa nocturna, podemos decir con Cervantes que "es una de las aventuras más famosas de este libro". Consta de las siguientes partes: 1.—Antecedente: Sancho había hecho creer a Don Quijote que Dulcinea era una de las aldeanas que en cierta ocasión habían visto pasar montadas en burros, diciéndole que por obra de encantamiento aparecía con esa figura vulgar y no con su ideal y verdadero aspecto. La duquesa, dispuesta a divertirse a costa de nuestros héroes, decide prepararles una de las llamadas "apariencias de aventuras". Para eso, convence a Sancho de la veracidad de semejante encantamiento de Dulcinea, y organiza con este motivo una mala pasada al escudero. 2. —Deslumbramiento: Los duques, en compañía de sus servidores y vasallos, preparan una cacería fingida para situar a nuestros personajes en el seno de un escenario adecuado: se reúnen en un bosque bajo la noche fosforescente; ruidos, músicas y luminarias esparcidas por todos los contornos, anuncian la llegada del algo grandioso. 3. —Sorpresa: Llega un cortejo

majestuoso, fantasmagórico. Viene en el último carro alegórico Dulcinea en su verdadera figura, que es un paje disfrazado de hada, y ruega a Sancho que, para que pueda ser desencantada en su vida terrenal y sea despojada de su aspecto de labradora adquiriendo la imagen de deidad con que ahora viene, se deje azotar en las posaderas. Sancho, asombrado, se resiste y suplica que no le pida semejante cosa; pero viendo la realidad de las palabras del hada y la dignidad de su porte, accede al fin todo atemorizado. Los duques se regocijan por la ridícula situación del escudero, quien con toda ingenuidad había inventado antes este mito del que ahora es víctima.

Otro de los aspectos de carácter general de la novela cervantina es su atmósfera, su luz y su paisaje inconfundible. Cervantes no percibe y, por tanto, no expresa los colores de las cosas. El Quijote es una obra cuyo ámbito vital es gris y seco, de fondos apagados y nada pintorescos. Sus escenas tienen el aspecto de grabados o de croquis a lápiz. Las figuras se destacan en blanco y negro, entre sombras y penumbras. El claroscuro de los parajes es tenue, no contrastado, plomizo, nube de polvo y hojas secas. Refleja el paisaje de Castilla, árido y tranquilo. Y esta tranquilidad desolada, este ensobrecimiento fotográfico, estático y silencioso, es como nos figuramos el interior de la conciencia, como pensamos que pueda ser nuestra propia alma. Pues, como hemos visto, nuestra vida interior es una de las más fuertes palancas de la técnica de Cervantes al diseñar exterioridades, cuando nos hace coautores, colaboradores suyos, contempladores activos del drama.

¿Acaso no llevamos dentro un anochecer semejante a la sombra inhospitalaria que al cabo del día cubre la Mancha? ¿No somos en la meditación almas crepusculares, espíritus llenos de sortilegios seminocturnos, a través de cuyos celajes, bañados por el sol helado de la conciencia, se ven pasar de cuando en cuando pájaros negros, solitarios, testimonio de soledad y llanto?

Telón de plomo y sombra; cortina de hilo y humo; alfombra de yerba y mar... En medio de la llanura desolada se alejan dos figuras, se achican, se pierden, se esfuman en el horizonte, en la inmensidad.

Picasso, inventor de sentimientos

Letras de México, Vol. IV, año VIII, nº22,
1º de octubre de 1944, México, p. 262.

La exposición de un grupo de obras de Picasso, llevada a cabo por primera vez en la ciudad de México por la Sociedad de Arte Moderno, puso a prueba de convicciones artísticas de los espectadores. Y las ha puesto a prueba porque las pinturas de Pablo Ruiz Picasso son, aparentemente, un obstáculo casi infranqueable para el sentido común. En estos casos, el papel de la crítica bien orientada no debiera ser otro que el de demostrar, mediante el discurso intelectual y lógico, que, si vamos al fondo de las cosas, estas obras ocupan un lugar propio, seguramente nuevo dentro de nuestras convicciones artísticas establecidas, un lugar perfectamente compatible con nuestro criterio arraigado y tradicional, siempre que nos decidamos a perder la timidez que nos impide prolongar, hacia las zonas oscuras de nuestra mente, ciertas ideas directrices ya existentes, capaces de aprisionar el nuevo fenómeno lírico-plástico. La producción de Picasso de ninguna manera violenta las bases del arte verdadero, rompiendo, como podría suponerse superficialmente, toda liga posible con la tradición pictórica de Occidente; con lo cual quedaría cerrada la más pequeña rendija para su comprensión, puesto que al dejar de

ser obra pictórica en sentido estricto sólo podría interesarnos como capricho sin sentido o como manifestación misteriosa del mundo de los aparecidos. Hay que tener valor y serenidad para enfrentarse con la exageración característica de las formas exteriores del artista. No es crítica verdadera, para sí y para los demás, crítica social en el sentido de poner la obra picassiana como vehículo de un diálogo mudo, motivado por simpatía y afinidad de hombres; la que ofrezca una maraña de frases exaltadas y enardecidas para explicar las pinturas y enigmáticas del gran pintor español.

Esta advertencia se hace necesaria cundo con frecuencia de oye hablar a personas que saben algo más que leer y escribir, que dicen que la obra de Picasso es una locura extravagante, un alarde de originalidad sin principios, una actitud snob, ya que –dicen-, el pintor puede pintar bien cuando quiere. Picasso a su tiempo emprendió su cruzada en París; a la crítica la toca ahora la suya del gran público de cualquier lugar del mundo. En los hilos que forman la trama intuitiva y racional del sentido común, hace falta nada más señalar aquellos que, como cuerdas musicales, resuenan simultáneamente con su armonía propia e inconfundible, que por la rigidez de la costumbre o por falta de imaginación nunca se nos ocurrió hacerlos vibrar. Ya lo advertía Picasso en 1923: "El cubismo no es diferente de las demás escuelas de pintura. Los mismos principios y los mismos elementos son comunes a todas ellas". A muchos poetas metidos, a críticos les disgustará sobremanera, especialmente en este caso y otros parecidos, tener que convencerse de que frente Picasso, lo mismo que frente a Siqueiros o a Rodríguez Lozano, sólo se pueden hacer comentarios razonables.

Todo el mundo sabe que la base de sustentación del arte es la composición como producto, como resultado, no como arte de hacer o habilidad de fabricar. "A mi modo de ver –dice Pablo Ruiz-, buscar no quiere decir nada en pintura. Lo importante es encontrar". En una composición pictórica de calidad, vista analíticamente, se agrupan en dos planos distintos: el de las figuras sensibles, epidermis y corteza, y el de los motivos figurados, contenido o alusión. Cuando el plano de las figuras sensibles o de las formas

espaciales puras funciona como vehículo o medio físico de trasmisión a través del cual advertimos el plano de los motivos figurados, así plasmados, tenemos ante nuestra vista el momento vivo de la expresión común: expresión semejante a la de un rostro humano que con una mueca nos transmite su alegría o su dolor. En seguida veremos que la expresión en el arte es más plena y vivaz que la expresión espontánea de la vida común. El primero de dichos territorios ocasiona la composición formal, como resultado de la construcción por medio de planos, líneas, claroscuro y colorido; y el segundo trae por resultado la composición de significados, de motivos reales, del ambiente de impresiones cotidianas. En toda obra auténtica de arte estas dos composiciones se yuxtaponen necesariamente, se superponen como por transparencia; de lo que resulta la composición total o general, en la que combinan figuras con figuras, temas con temas y figuras con temas. He aquí, pues, la gran riqueza expresiva de cada obra de arte. Allí está el secreto de la superación espiritual que lleva a cabo el arte sobre el mecanismo elemental de la expresión espontánea. La esfera de la expresión artística siempre es: 1°.-Expressión sintética del entrecruzamiento de una multiplicidad de formas sensibles; 2°.-Expresión sintética del entrecruzamiento de una multiplicidad de motivos reales figurados; y 3°.-Expresión sintética del entrecruzamiento de una multiplicidad de formas sensibles espaciales, puras, con motivos reales, figurados, objetos fijados en nuestra memoria por la influencia del contorno.

Ahora bien; de todo lo anterior se infiere que lo primordial en el arte es la relación de los diversos elementos que entran en la composición de la misma manera que las letras del alfabeto son pocas con respecto a la infinidad se palabras que se pueden componer merced a sus múltiples combinaciones. Se ve claro, por consiguiente, que en la expresividad del arte, por encima de la expresión espontánea de la naturaleza, interesa tanto la vida de la superficie como de la profundidad, y no sólo la de ésta a través de lo exterior; es más, casi invariablemente en la pintura la vivencia de lo superficial se capta a través de los seres contenidos en la representación, y por eso decimos que

el arte es una interpretación de la realidad, porque en definitiva lo que nos llama es dicha interpretación o deformación y no la realidad que la motiva. Esta raíz estética que es el concepto de relación o liga de elementos, se cual sea el plano a que pertenezcan éstos, ha hecho decir a Picasso: "Una persona, un objeto, un círculo, son figurados; su efecto sobre nosotros puede ser más o menos intenso. Algunos están más cerca de nuestras sensaciones y proceden emociones que mueven nuestras cuerdas afectivas, mientras que otras llegan de modo más directo a nuestra mente. Debo dar lugar a todas ellas pues mi espíritu tiene tanta necesidad de emociones como mis sentidos". La relación de partes es la medida de la obra de arte, no sólo entendida ésta como complejo de relaciones proporcionales entre dimensiones, como ocurre en el caso de la composición formal en la arquitectura, sino también como complejo de significados y representaciones, de la misma manera que en la fachada de un edificio clásico la composición formal se ciñe a la sugerencia constructiva de la pesantez y al mecanismo invisible de transmisión de fuerzas. El relacionismo estético es la doctrina que penetra, desde el conjunto de la obra, hasta sus partículas más elementales.

Hay que señalar que las obras pictóricas de calidad sólo pueden llegar a sentirse con profundidad, sólo pueden abordarse con éxito, comprendiendo de antemano el hálito en potencia, ya que no en realidad, llevan consigo las malas pinturas, como los cromos de los calendarios y muchas reproducciones y caricaturas de revistas y periódicos. En éstas, el principio relacionista se haya bosquejado apenas, pero siempre se le descubre, principalmente cuando vamos de regreso de una obra valiosa hacia un cromo. Existe un embrión de entrelazamiento de expresiones. La pintura de poca calidad no es la negación, el disparate o la blasfemia de la verdadera pintura. Así, un bonito cromo que represente una china poblana presenciando un jaripeo, tiene muy semejantes, por aparecernos casi siempre juntos en la realidad diaria, los varios motivos que representa; su técnica pictórica es monótona, ya que en vez de hacer resaltar las diferencias, las esfuma y pierde; en fin, la distancia que media entre el motivo representado y las formas dibujadas y coloridas es nula de tan

pequeña. La aventura artística se estima por esta mayor o menor distancia entre las partes de una obra, tomando como base, claro está, su coexistencia en el mundo de la experiencia. El cromo es pobre estéticamente, porque en pobre en diferencias y contrastes: en la forma todo es aterciopelado, gracioso y agradable; en el contenido todo consiste como en la realidad cotidiana: si hay árboles, forzoso es porque hay cielo; si hay cielo, forzoso es que haya nubes, etc.; si a esta débil polémica, si a esta ausencia de lucha intestina, agregamos el temor de la geometría de afirmarse en sí misma, que hace que se esconda detrás del objeto representado logrando su finalidad servil: el parecido, habremos comprobado, gracias al principio relacionista, la pobreza expresiva del cromo por falta de variedad y exceso de unidad. El dicho: "No le falta más que hablar", es el título genérico de esta clase de obras.

El mayor o menor grado de desemejanzas, contrastes u oposiciones, que da la medida del genio de un artista, se constituye en una verdadera ley estética cuando podemos enunciarla por medio de las etapas de su desarrollo, a través de la cuales cabe una nueva interpretación del mundo artístico de una nueva interpretación del mundo artístico del momento y quizá de toda la historia del arte.

Las distintas formas de arte que motiva este concepto, se pueden agrupar, a partir de su expresión más elemental ya definida, sirviéndonos del ejemplo del cromo, en tres etapas o estilos.

1. Arte cuyas partes se asemejan mucho entre sí, tanto entre las mismas formas con claroscuro y colorido como entre los mismos motivos representados, así como también entre estos dos conjuntos de objetos. Realismo elemental, frio y sin sacudidas interiores. La obra es unitaria como una piedra, sin poros por donde respirar o gemir. Aunque parezca una paradoja, este género de arte es más comprensible cuando se le observa viniendo de regreso de una obra superior, porque así se nota de inmediato su característica: el exceso de unidad, el conjunto apretado como un puño, su perfil cerrado como una fortaleza.

2. Arte cuyos elementos no son iguales a no se parecen entre sí, tanto entre las mismas formas con claroscuro y colorido como entre los mismos motivos representados, así como también entre estos dos conjuntos de objetos. Estilo clásico de cualquiera época y cultura, con profundas diferencias interiores, vida e inquietud, rivalidad de expresiones, diálogo amistoso o disputa acalorada, pero todo este enjambre enlazado por un principio rector, el ágora ateniense, que es intuición irreal, creación de una armonía culta y específica, ya desligada en su raíz de la realidad y de la geometría. El Estado como condición común de las acciones individuales. Por eso la obra está en equilibrio de fuerzas, tiene vida sin necesidad de movimientos ni de gestos impulsivos; ecuación perfecta entre la variedad reconocible y la unidad irreconocible, para el hombre con sensibilidad; ecuación perfecta entre la variedad irreconocible y la unidad reconocible, para el hombre insensible –por eso cree entender el clasicismo.
3. Arte cuyos ingredientes se oponen entre sí, que chocan provocando sentimientos que nada tienen que ver con el choque, antítesis tanto entre las mismas formas con claroscuro y colorido como entre los mismos motivos representados, así como también entre estos dos conjuntos de objetos. Estilo destructivo-reconstructivo hecho de francas oposiciones de dualismos definidos y contradictorios. El efecto es ganar. Sobre los contrarios, un estado de ánimo desconocido para estos. Dramatismo pictórico, sensación de inquietud profunda por la variedad extremosa del mundo a través de la austeridad de un lienzo que muestra muy pocas líneas y colores. El espectro de la tela es simple, grotesco e infantil en sí, porque lo central es el sentimiento que nos descubre, la atmósfera psíquica que vuela hacia nosotros antes y después de encontrar la idea de Picasso: el desconcierto por la convivencia de los polos de la realidad, interna o externa. Decimos “antes”, porque es un sentimiento escondido, que hay que actualizar despertándolo; y decimos “después”, porque el genio de Picasso le da una forma y una intensidad que solo el arte

> puede dar. "Claro que se pueden pintar cuadros –dice el artista- ajustando sus diferentes partes de modo que vayan bien unas con otras, pero les faltará dramatismo... no quiero que mis cuadros produzcan más que emoción".

Como se ve, el salto mortal dado por Picasso a principios del siglo consistió en superar los sentimientos plásticos –consistentes, como de suyo se ve, en la emoción provocada por la coordinación de sensaciones diferentes merced a un sentido director, irreal, nuevo en el mundo, pero alimentado y estimulado constantemente por la savia de la mundano-; superación afectada a base de provocar mediante la plástica sentimientos no plásticos, fugas psíquicas sobre la base de simples sensaciones visuales entrecruzándose, convencionalmente opuestas, que se quedan atrás debido a que el sentimiento despertado en el espectador no es el propio de cualquier interpretación de la realidad, ya que lo importante no son la formas referidas a la cosa representada –cosa que por lo demás no puede dejar de existir en la obra picassiana, y que ha hecho creer a muchos que Pablo Ruiz es un gran fantaseador plástico, un gran geómetra de la realidad circundante. Para hablar más claramente: Picasso no sirve a la realidad externa; Picasso se sirve de ella. Dice: "Si los temas que he querido expresar han sugerido maneras diferentes de expresión, no he dudado nunca en adoptarlas... Motivos diferentes exigen diferentes métodos de expresión". Lo que demuestra que su objetivo perenne no es esta o la otra manera de interpretar los objetos, sino que resulta lo contario, a saber: el sentimiento de la polarización de las partes de la obra, reales o ficticias, visibles o sugeridas, es lo principal y la interpretación de los objetos es cosa secundaria, hecha porque no hay otro remedio.

Picasso parece decirnos que él combate la doctrina del justo medio, aquella que establece como lo más conveniente situarse al centro de los extremos al que se puede llegar en cada situación. Hace su personalidad robusta a medida que lucha contra este modelo de tibieza y mezquindad. El reverso de la medalla es la doctrina picassiana; solo se arriba a la inquietud sentimental,

a la expresión radical y definida, a la forma viril y categórica, no temiéndole a los extremos de la realidad psíquica y material, sino aliándose con ellos para obtener nuevos sentimientos desprendidos de formas nuevas. La vida del arte sólo se logra en esa oscilación de la mente ante expresiones incompatibles y excluyentes. Y la renovación de la plástica sólo se alcanza dilatando la realidad hacia sus bordes, hacia sus extremos, que es lo único definido que existe; todo lo demás es vago y nebuloso. Picasso le tiene horror a lo términos medios, a lo afeminado, a lo moderado; si el término medio tiene una unidad lograda a base de un poco de aquí y otro tanto de allá, el extremismo picassiano logra la suya, y no mutilando jamás, las formas extremas de la vida.

Los bocetos del mural La Destrucción de Guernica (1937) nos dan una perfecta idea de este. Aparte de su contenido anecdótico, es una composición hecha de figuras como recortadas en cartón que han adquirido por arte de magia la más genuina vida humana; expresan toda la desesperación del juguete que quiere dejar de serlo porque su vida interior reclama otros miembros, otra cara, otra movilidad. Figuras rígidas que se mueven por detrás por medio de palanquitas, y que saben mugir, golpearse contra el suelo, romper cristales, apagar las luces y escupir sangre. Otra vez la desconcertante antítesis de las expresiones; es la cumbre de la dialéctica sentimental. Claro está que el pintor que posee una imaginación inmensa, la lleva a todos los campos de la vida, de manera que con su ayuda no solo crea figuras geométricas o representativas, sino que crea, ante el asombro general, lo que nadie imaginó jamás: los nuevos sentimientos imaginarios. Quien crea que lo de Guernica contiene horror, espanto, barbarie, así a secas, exclusivamente, por mucho que estos sentimientos reales estén concebidos en toda su máxima intensidad, está equivocado. Allí existe un sentimiento que nadie conoció antes; hay algo más que todo el sufrimiento humano, que ya es bastante por si solo; hay, en efecto, el dolor más cortante y sombrío, la locura del terror más salvaje y refinada, pero todo este caos sublime se pone en juego apretando un botoncito automático que controla las lágrimas, el rechinido de los dientes, las sacudidas de los moribundos, el atropellamiento de las mujeres, el brillo

de los ojos y de las lámparas, el rumor sordo de las paredes que se arriman... Teatro de marionetas que, como el de Maese Pedro al que asiste el Quijote, nos desconcierta de pronto porque no es leyenda sino pura verdad, como es verdadera la inmortal novela de Cervantes.

Por Alberto T. ARAI

Rivera y Orozco, pirámides del sol y de la luna de la pintura mexicana actual

Letras de México, 1º de diciembre de 1945. pp.184-188, 191

(Carta a Justino Fernández a propósito de su libro "Prometeo")

Estimado y fino amigo:

Esta carta no tiene otro objeto que cumplir, hablando metafóricamente, con una tarea de humilde albañilería, a saber: abrir "ventanas" de intercomunicación entre nuestras "mónadas" o conciencias personales de que habló el gran Leibnitz y poder así llevar a cabo el comercio del espíritu, ya sea según un diálogo de ideas, ya sea según el anecdótico comadreo femenil, expresiones ambas de la virtud más noble del hombre: la mutua comprensión. Motivo de emplear sin pérdida de tiempo la piqueta demoledora sobre los muros que sin razón nos mantuvieron aislados durante algún tiempo, es su hermoso libro "Prometeo" (Ensayo sobre la pintura contemporánea. Ed. Porrúa, S. A. México, 1945). La razón un poco extraña de comentar por carta su obra, por lo demás tan actual y antigua, tan fina y tan enérgica, tan lógica y tan lírica, asimismo tan pública y tan privada a la vez, en lugar de hacerlo por conducto del artículo o de la nota bibliográfica al uso, obedece a mi intención de despojar a estos renglones de toda pedantería académica; conversación privada que se justifica a mi entender por referirse a nuestras recónditas maneras de

hipotetizar sobre el mundo del arte, que desde hace años nos ha venido deslumbrando con su hechizo.

No quiero decir con esto que la travesura estética sea un tema exclusivo nuestro, que ejerzamos sobre su sufrido lomo una especie de monopolio sentimental e ideológico, de tiranía enderezada contra la ficción y su teoría, o algo así como el ejercicio de un imperialismo del gusto y del disgusto. No, no pretendo tanto con tan pocas fuerzas. Dicho tema, libre y público al ser de todos y de nadie a la vez, particularmente como usted lo concibe, ha provocado en mi resonancias en verdad embriagadoras, esencias nuevas del añejo vino filosófico, que están esperando nada más llegar al oído amigo para florecer en diálogo. Por otra parte, si estos comentarios que hago a continuación pudieran contribuir, por azar o milagro, a animar un poco nuestro cabildo cultural un tanto indiferente a estos negocios, tanto mejor. Pero, sin perder la fe en que algún día la estética y sus ciencias derivadas, la historia del arte y la crítica de éste, se hagan verdaderamente del dominio público de manera semejante a como se comenta y se ve, en bien o en mal, la obra mural de nuestros pintores, digamos sin embargo que esa plausible finalidad no coincide con la de la presente epístola –que a lo mejor nos resulta una caricatura de ensayo al decir en voz alta lo que debería decirse en voz baja.

No se me escapa, además, la previsión, por cierto innecesaria entre nosotros, de que una vez abiertas las ventanas leíbnitzianas pueda suceder que con la más ingenua y la mejor de las intenciones se inicie el diálogo productivo para recibir al cabo la desagradable sorpresa de obtener en vez de una grata comprensión, base para el estímulo conceptual, una sorda incomprensión, algo parecido al monólogo entre dos. Tanto usted como yo, curiosos de la filosofía como lo somos del arte, guardamos el recuerdo, y la lección moral que de suyo implica, de la reciente polémica llevada a cabo entre el doctor Luis Recaséns Siches y el licenciado Guillermo Héctor Rodríguez, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional, en torno al problema de la ética y de las posiciones doctrinales de los contendientes. Batalla de conceptos y diálogos de pasiones. Tanto el bando existencialista como el neo-kantiano, se

desgañitaban perorando dentro de su propio capelo de cristal sin esperanzas de que se llegaran a oír uno a otro. Por un lado, la testarudez se expresaba en discursos floridos y, por otro, en mareos silogísticos.

Me permito, estimado y paciente amigo distraerlo con esta divagación, porque deseo dirigirme a usted no para repetir a escala menor aquella tragicómica experiencia universitaria, sino como dos afiliados al gran dogma del pensamiento independiente. No quiero ver en usted su mayor o menor afinidad con el existencialismo, merecedor de todo respeto, pero prefiero pasar por alto esa porción de influencias y dirigirme a aquella otra porción de usted, tal vez más sincera y profunda, que le ha hecho decir, al definir la parcialidad del surrealismo: "...cae en el existencialismo al aceptar la existencia sólo como un hecho bruto, sin más fin que realizar el máximo de sus posibilidades." No sé qué pensará de esto el doctor José Gaos, maestro suyo y a la vez discípulo del fundador del existencialismo mediterráneo: José Ortega y Gasset. Por mi parte, he aprendido mucho de las dos corrientes que dominan hoy en nuestro ambiente filosófico, la neokantiana y la existencialista; la lección más provechosa que he obtenido la puedo concretar en esa frase popular que dice: "Una de cal por las que van de arena," con la cual quiero dar a entender la posibilidad de una provechosa coordinación de ambas corrientes, no ecléctica por cierto, es decir, por yuxtaposición o por adición sino por fusión jerárquica.

El esbozo muy imperfecto de esta atrevida opinión lo expresé alguna vez en un pequeño folleto titulado "El logicismo autónomo" (Estudio filosófico. Ed. "Letras de México." 1941). Para mí, el neo-kantiano, para salvarse, tiene que desgajar la fortaleza que contiene su filosofía de la cultura, separando radicalmente lo fundamental de lo derivado y, simultáneamente, el existencialismo, para sobrevivir, tiene que aceptar su degradación y conformarse con ser una ciencia o conjunto de ellas de carácter particular o derivado en tanto que habla de la vida humana tan sólo y no de toda la realidad. La inquietud que me ha llevado a esta proposición conciliatoria tiene tal vez su origen en la preocupación por la crisis histórica de nuestra época, que lleva a pensar en que no es imposible el agotamiento de la fuente filosófica de occidente. Creyendo

interpretar esta situación dramática, pretendí llamar la atención, sin conseguirlo, por supuesto, según aquí se acostumbra, con esta frase: "Los límites de la filosofía," que equivale a decir: la agonía de la filosofía... No significa esto la cesación definitiva de la función teorética del hombre occidental; sólo digo que empieza su intelecto a "irse por las ramas," como con certeza dice nuestro pueblo, esto es, a particularizar sus preferencias explicativas, filosóficas y científicas, dejando poco a poco de lado el problema clásico de la unificación y jerarquización melódica de todos los temas posibles. Dilthey, Ortega y Heidegger, entre los principales representantes del pensamiento actual europeo, levantan por primera vez el telón de una nueva época, de crisis, opuesta a la clásica (desde Atenas hasta Marburgo), en la filosofía, al afocar sus investigaciones sobre los múltiples aspectos de la vida humana, en su fondo histórico y psíquico, pero sin liberarse todavía de la beatería por la unidad filosófica, sin abandonar sus esperanzas en esa utopía que significa aspirar en nuestro tiempo a volver a reducir todo el universo a un único principio de explicación. De aquí que dichos pensadores confundan existencialismo con filosofía.

Puestos en plan profético, podríamos decir que el futuro de las ideas de occidente debe configurarse invirtiendo el sentido de unificación por el de multiplicación, abandonado desde hoy esa vana esperanza a la que aún se aferran los filósofos más recientes. ¿Qué no está claro el hecho de que una fenomenología inicial hayan surgido multitud de ellas con igual pretensión de universalidad? No llegará Europa a un nuevo relativismo, sino a un particularismo filosófico cuyas ramas inconexas no se preocuparán por predicar como único el principio de la multiplicidad de las opiniones. Regresar al relativismo sería imposible, puesto que en la historia, y menos todavía en la historia de la filosofía, no se regresa. Creo que vendrá una desatención por el problema de ponerse de acuerdo, porque ya hoy se entrevé el sentido de aplicabilidad que se da a la lógica, suponiendo que los métodos –el idealista crítico trascendental de Kant o el fenomenológico de Husserl-, están lo suficientemente afiliados para detenerse en su revisión. Mientras Protágoras hablaba de un

relativismo de principio ("El hombre es la medida de todas las cosas..."), Europa, en el siglo XX, ya empieza a hablar de un relativismo de fines.

Ahora, dando fin al prólogo de la presente misiva, quiero ofrecerle a continuación mis poco autorizadas opiniones sobre su libro. Es su "Prometeo" una obra de madurez: hay en ella ese equilibrio entre las dos fuerzas o facultades humanas que se dan en la vida separadas para juntarse en el momento de la plenitud: el gran entusiasmo, fresco como un instinto y el análisis imparcial, resultado de la vieja sabiduría. Obra bien hecha, o lo que es lo mismo: entidad viviente con su propia alma y su propio cuerpo. Su alma es tan profunda y sutil como su cuerpo es robusto y bello.

Mis comentarios podría resumirlos en dos: uno sobre lo más general, me refiero al método empleado en los estudios de los diversos artistas, y otro sobre el tema especial que forma la segunda parte de su libro, para mí la más fascinante e incitativa, referente a nuestros dos grandes genios pictóricos: Diego María Rivera y José Clemente Orozco. Creo que al ir anotando a continuación mis modestas observaciones, el curioso lector, ajeno a nuestras coincidencias felices y a nuestras discrepancias, felices también, pues ellas son como la oposición de los sexos de la cual nacen a la vida las ideas, irá encontrando la definición de este tercer "Prometeo," tan oportunamente puesto a la vista de los mortales de nuestra época para "abrirles los ojos, antes ciegos, a los signos de la llama."

Pero antes de desarrollar los dos temas que motivarán nuestro amigable diálogo, quisiera señalar una cosa con la cual usted y toda persona dispuesta a entender lo nuevo como paso irremediablemente posterior de lo viejo estará de acuerdo. Me refiero al problema planteado por usted relativo al establecimiento de los dos grandes grupos de tendencias pictóricas tomados como base para iniciar concretamente la investigación del arte contemporáneo: la evolución de la pintura europea en conjunto como un tránsito del "naturalismo" al "inmanentismo." Me parece que sobre este punto hay un luminoso ensayo de Ortega y Gasset, que usted conocerá de seguro y que me extrañó no verlo citado en su libro, titulado: "Sobre el punto de vista en las artes"

("Revista de Occidente." Febrero, 1924), pues creo que constituye una positiva contribución de la teoría estética de este pensador al esclarecimiento concreto de la evolución artística de la pintura europea. Tal ensayo promete un cambio total en el sistema explicativo de la historia del arte, así como en la misma crítica de arte, pues a nadie se le había ocurrido explicar las características objetivas de la pintura por medio de la ley evolutiva del factor subjetivo de la vista. Esquema que dice cómo los pintores de las distintas épocas han ido retirando paulatinamente su mirada del objeto representado, para ir obteniendo diversas representaciones o expresiones del mismo, de manera que los objetos que se representaban al principio bien definidos, casi táctiles, producto de un mirar de cerca, pasaron a ser después cuerpos indefinidos, formados por puros reflejos de luz , productos de un mirar lejano, hasta representar por fin las ideas y los sentimientos como resultado del máximo ensimismamiento óptico, que es el mirarse a sí mismo. ¿Qué no habrá en la pintura contemporánea material suficiente para precisar las sutilezas evolutivas del punto de vista en sus postrimerías?

El método seguido por usted, si no me equivoco, consiste en informar primero sobre la doctrina del artista, sobre los conceptos de éste acerca del arte de pintar y de lo que debe pintar, para luego presentar como producto de esas ideologías las obras concretas realizadas. Así creo que deben entenderse aquellas frases que dicen: "Los que deseen explicaciones sobre arte quizás en parte alguna las encontrarán mejores ni más exactas que lo que el artista mismo haya dejado escrito, a lo menos ésa es mi experiencia." (pág. 77). Pues bien; de acuerdo con tal camino a seguir, usted enfoca las obras y las personalidades de Gauguín, Matisse, Rousseau, Cézanne, Picasso, Braque, Dadaísmo, Bretón, Dalí, Rivera y Orozco, sucesivamente. A este respecto creo pertinente hacer resaltar la novedad y la fecundidad de dicho procedimiento. Es más, no sólo la doctrina artística del pintor le sirve a usted para entender el resorte que lanza al espacio la obra magnífica, sino que la vida misma del artista le sirve para aclarar muchas de sus características plásticas.

Quisiera comentar este punto con cierto detenimiento, porque lo que se me antoja fundamental es esa conciencia clara del método escogido. El deducir el hecho por su causa, aun tratándose de sucesos humanos, en verdad no es una novedad fáctica; pero si lo es como acontecimiento sistemático, llevado con plena pulcritud científica hasta sus últimas consecuencias. Nadie lo ha empleado con la responsabilidad con que usted lo ha hecho, casi con una obsesión religiosa, delatora de que se ha ido más allá de los simples enunciados de palabras, de que se le ha tomado en serio. Así vistas las cosas, ¡que pocas de ellas son objeto de semejante distinción! Sólo así puede decirse que "... el hombre es en el fondo el objeto de interés principal, sin él no captaremos jamás la obra de arte en si" y que "primero es la conciencia y la visión del mundo que se forma o va formando el hombre-artista a lo largo de su vida y, segundo, lo que hace o va haciendo para expresar lo que es, si bien es cierto que por sus expresiones es por lo que los demás conocemos al hombre, que para serlo tiene que ser, ante todo, una conciencia y como tal, siempre viva; hay que recordar que al árbol se le reconoce por sus frutos" (pág. 81). Ejemplo de una conciencia meridiana, tan necesaria en las investigaciones cuyo material se escapa entre los dedos en cuanto que son puras sensaciones, elocuentes en su contenido para unos y mudas para otros. Semejante hábito es resultado de la influencia decisiva del historicismo existencialista, que ha venido a revolucionar de una manera casi copernicana los sistemas tradicionales de explicación histórica, sociológica y psicológica. Reconozco en esto, particularmente las enseñanzas del maestro Gaos, de quien hay que decir que más valiosas que sus perspicaces conferencias, llenas de juveniles sugestiones filosóficas, son sus transmisiones sutiles de maneras de indagar; se diría que Gaos es el detective más apto para perseguir el guiño fugaz de la cultura. Su verdadera enseñanza, su más sutil aportación desde que vino a México ha sido la de transferir el método a través de la exposición práctica de sus propias pesquisas. Leopoldo Zea, en el campo de las ideas; Edmundo O´Gorman, en la historia de América; usted en el estudio del arte, y otros más, cuya materia podría variar hasta el infinito; hecho que denota el común denominador

que es el método, constituyen lo que ya puede hoy llamarse la escuela de Gaos. Esto es significativo porque se comprueba de hecho el presentimiento de que empieza el auge de la investigación pluralista a cambio de la agonía de la filosofía unitaria, reducida en su última expresión a la metódica, a la lógica. No es otra la razón por la cual los filósofos de hoy, lo mismo que los científicos más cercanos al borde de la época de seguridad y de unidad cerrada que acaba y, por tanto, los más próximos al umbral de la época de disociación que empieza, tienen más de ensayistas que de catedráticos. No es ninguna casualidad el que un profesor europeo encuentre sus mejores discípulos en América. Europa ha agotado sus temas y, últimamente, acaba de terminar de pulir sus métodos: ¿ahora qué ha de hacer? Sencillamente encontrar nuevas materias, nuevos problemas; por eso Spengler ensancha el campo histórico incluyendo lo que antes no pasaba de ser a-histórico.

Cuando estuve en Madrid, de estudiante, cuando cayó la monarquía y se instauró la segunda república española, ya se respiraba una atmósfera engañosa: los nuevos pensamientos no pueden volar con libertad en un cielo cuya densidad ha aumentado gracias al amontonamiento de opiniones que por siglos se han vertido en su seno. Los temas europeos ya están muy pulidos de tan perfectos, pero la perfección supone al mismo tiempo rigidez. Así como América hasta ahora, en su época pre-cultural, se ha venido alimentado de asuntos europeos, ahora le toca a Europa aprender a respirar aires americanos. ¿Hay acaso un ejemplo más rotundo que el de "Prometeo"? Las dos partes que lo forman –Europa-América- demuestran lo contrario de la creencia común de que el Nuevo Mundo es hijo del Viejo, pues desde el momento en que se necesitan otros ojos para estimar sus realidades respectivas es que se trata de mundos distintos. "Prometeo" es el prefacio que nos incita a abandonar la creencia cómoda y ciega de que la América que nace sigue perteneciendo a la cultura occidental.

Otra observación quisiera hacer acerca del método. Se sabe que las ciencias se distinguen por sus métodos cuando sus objetos son los mismos. Ahora bien; el arte concreto es objeto tanto de la historia como de la crítica del

mismo. El ensayo que comentamos, ¿es una historia de la pintura actual o es un trabajo de crítica artística? ¿Por el método definido más arriba, podrá decirse que este libro sigue un método histórico o un método crítico? ¿El método descrito es o no aplicable indistintamente a ambas disciplinas? Si yo tuviera la autoridad necesaria para decidir de la naturaleza de este trabajo, diría que este admirable libro es esto y sólo esto: un ensayo de historia de la pintura contemporánea, y no un ensayo de crítica sobre dicho tema.

Podré estar equivocado, pero fundo mi aserto en que la historia del arte es una disciplina, cronológicamente hablando, posterior a la crítica, es decir, que la supone al estudiar el conjunto de obras seleccionadas previamente por la crítica. Con esta afirmación no creo demeritar el libro en cuestión, pero si hacer una rectificación cordial a su autor, quien nos dice estar haciendo crítica de arte con un método que a mí entender es específicamente histórico. La crítica, a diferencia de la historia del arte, se define a mi modo de ver, metódicamente hablando, por ser la fuerza del choque, la mirada inicial que descubre, que escoge la obra de valor perdida entre las que carecen de él. No es función de la historia, en sentido estricto, esta de fijarse por vez primera en dónde está lo que vale y por que vale, sino que más bien partirá del conjunto disperso de materiales valiosos artísticamente para explicar la razón de cómo surgió cada obra, qué cambios implicó su nacimiento con relación a las anteriores y qué novedad trajo que influiría después en las futuras. La crítica es viva, presente y previsora; la historia revive el pasado muerto en función de otros pasados anteriores y de un futuro cierto o hipotético.

Ahora bien; su "Prometeo" parte de las personalidades artísticas ya consagradas y valorizadas por la crítica mundial, pues no sería sensato afirmar que allí se habla por primera vez de este o de aquel artista desconocido. Cuando usted habla de Picasso, de Rivera y de Orozco no discute sus cualidades positivas y negativas para saber si deben o no entrar en la historia, sino lo que hace usted no es otra cosa que situarlos como culminaciones de una trayectoria general, explicando su grandeza previamente reconocida. Hablando de los nuestros dice usted: "Esta actitud de los pintores –refiriéndose a las aspiraciones que tenían

de hacer obras murales, confiriéndole al mismo tiempo el papel de crítico oficial a Vasconcelos-, coincidió con la etapa de reconstrucción que el Gobierno mismo intentaba desarrollar y encontró eco en el entonces Secretario de Educación, José Vasconcelos, quien dio toda clase de facilidades para que pudieran llevar a cabo sus propósitos en edificios públicos; actitud digna de encomio" (pág. 160). Vasconcelos, si no fue en persona el descubridor de Rivera y de Orozco, que como manantiales en ciernes aparecieron por aquellos días post-revolucionarios, cuando menos fue el representante de una sabia opinión minoritaria y, sobre todo, el responsable oficial al haberse jugado el albur de que los pintores iniciaran una obra que en aquel instante tan sólo era una promesa.

En relación con esta diferencia entre historia y crítica de arte, se me figura que al establecerla así tan esquemáticamente, en forma tan elemental, tan precipitada, se pudiera interpretar que los métodos de referencia que las distinguen se oponen entre si y, en consecuencia, excluyen toda posibilidad de convivencia, de coexistencia, de complementación. Por el contrario, si se observa con atención la citada diferencia, se advertirá que hasta se podría decir que no sólo se trata de dos métodos distintos pero complementarios; se podría llegar a afirmar, además, que se trata de dos momentos diferentes de un mismo procedimiento. Por eso la crítica y la historia del arte son ciencias también complementarias, hermanas se podría decir. Sólo que en virtud de que pueden darse, como se dan, estudios puramente críticos y trabajos puramente históricos del arte, al lado de las obras de investigación mixtas, conviene separar sus métodos como separamos las disciplinas. Su combinación se advierte cuando se cae en la cuenta de que no sólo los objetos historiables, verbi gracia las obras artísticas de nuestro caso, evolucionan históricamente, cambian de expresión según las épocas y los tipos de hombres; también y de igual manera la ciencia histórica y la crítica artística tienen su historia sui géneris, evolucionando separadamente del arte, en cuyo curso van confirmando o rectificando juicios anteriores. Así pues, la tarea del crítico es anterior a la del historiador, pero como las conclusiones valorativas de aquélla no son definitivas, sino provisionalmente verídicas, es lícito que el crítico regrese

sobre la historia hecha para que, una vez cumplida su revisión, pueda volver con otra época a empezar de nuevo. Igual cosa le pasa al historiador: cada vez que el crítico rectifica su labor, él también tiene que rectificarla necesariamente; y es en esta rectificación de apreciaciones en donde se establece la mayor y más efectiva ayuda mutua.

En un principio, cuando di la primera lectura a su libro, me encontré desorientado y confundido sin saber qué partido tomar respecto a ciertas ideas directrices contenidas en él, que en el fondo, en sí, eran ciertas, evidentes, incontrastables, pero que no embonaban con su denominación como que se resistían a ser designadas como propias de la crítica. Por eso tuve que releer varias veces algunas de las páginas hasta caer en la cuenta de que como definiciones del método histórico adquirían pleno sentido las normas o procedimientos que allí estaban expresados con toda claridad. Si antes del patrón humano como causa de la obra, se me representaba como método de la crítica, por lo cual obtenía una confusión entre lo moral y lo artístico, después, al entenderlo como procedimiento histórico lo he aceptado sin reservas como quien coloca una cosa en su lugar, después de haber sido colocada equivocadamente en otros.

Como comprobación de lo anterior, quiero transcribir un párrafo en el que está sintetizado, todo el sentido de su libro, y en el que se advierte no un espíritu estético, en principio y en aplicación, en su significación más rigurosa, sino en espíritu moral, un criterio ético, único capaz de juzgar sobre la integridad humana, y que como receptáculo subjetivo sirve de soporte a todas las "estrellas polares" que hacen de metas ideales para los diversos quehaceres de nuestra incansable especie. "La pintura contemporánea europea nos revela que los artistas, por ser unas conciencias, por su certera y profunda intuición y por si propios, sintieron desde finales y principios del siglo la limitación del racionalismo, que descartaron bruscamente, haciéndose una gran violencia en sus vidas, porque sintieron el mundo construido por él como decrépito y cadavérico. Buscaron a tientas un nuevo lenguaje plástico-poético con el cual expresar un nuevo sentido de la vida y en esa búsqueda fueron expresando su

reconquista de lo humano integral que había machacado el racionalismo de la Edad Moderna; esa reconquista ha durado, en Europa, unas tres décadas, porque en las dos últimas ha surgido allí alguien capaz de mostrar un camino verdadero: tal hombre es Picasso…" "La reconquista de lo humano integral se llevó a cabo en la pintura mexicana de manera cabal pero una vez demostrado esto en formas, además, monumentales, en grandes poemas épicos, epopéyicos y dramáticos se nos descubren dos corrientes: una representada por Rivera más anclada todavía en el racionalismo y en un romántico cientificismo que idealmente sobrepone a la realidad histórico-social; otra, representada por Orozco, que coincide desde el principio en más de un punto con Picasso, que significa la definitiva liberación del espíritu, del racionalismo y la integración total de lo humano, con su sentido trascendente, que contiene dentro de sus propios límites en armonioso juego, todas las facetas o potencias de la humana existencia" (pag. 217).

En estos párrafos se observa un criterio que, como dijimos, se presta a dos interpretaciones: la estética, que creo que sería la incorrecta, porque el arte y los valores estéticos que implica no son reducibles a la moral ni a los valores éticos, ni tampoco pueden entenderse los entes estéticos en función de dependencia con relación a cierta ideología o a su negación filosófica o metafísica ("Racionalismo"; "antirracionalismo"); y la ética, que creo que es la correcta, porque la conducta humana, la vida moral es la vida como subjetividad, o sea, una vida como forma dentro de la cual se desarrollan las vivencias con los más sucintos contenidos; por eso el criterio profundo de la historia es el ético, porque la historia siempre es en el fondo, no obstante las divisiones arbitrarias que presente, de naturaleza universal: unos hechos explican el advenimiento de otros, pero todos tienen como protagonistas al hombre creador, al hombre pleno que siempre se le ha llamado, desde Sócrates, el sujeto moral. No creo que pueda sostenerse el concepto del arte. En tanto que arte –estéticamente- y no en tanto que un producto cualquiera de la cultura humana –éticamente-, como una floración superficial de una lucha ideológica subterránea; el arte es un fenómeno tan originario como la moral, la costumbre

o el Derecho: no tiene por qué pedir auxilio a ninguna otra manifestación cultural por elevada que sea; el arte es autónomo en su última raíz; para ver el arte se necesita usar los anteojos del artista y no los del filósofo o los del moralista; el arte no tiene más fondo que lo que él mismo es.

Me parece que así como hubo arte naturalista, hubo también una crítica de arte naturalista, una estética naturalista. Si se tomara como criterio de juicio valorativo de la obra de arte el mayor apego de ésta a la realidad anterior a ella, tendríamos una estética o teoría naturalista del arte, de sabor positivista. La mayor o menor integración del fondo de la obra con relación a la realidad previa, equivale a querer que la obra, que por naturaleza es particular, concreta, encierre toda la realidad, "todas las facetas o potencias de la humana existencia." En cambio, qué distinto es hablar de un hombre moralmente parcial, mutilado en su vida anímica, o de su contrapolo: el hombre completo, de alma integra. En su ensayo creo percibir un fondo muy humano, que creo que es el histórico y el moral, pues esa indagación tan minuciosa y tan preconcebida de las doctrinas personales de los artistas, me brinda la mejor comprobación de lo que digo. La vida moral en su sentido más alto y, por consiguiente, la vida humana captada por la historia en toda su plenitud y elevación, siempre es conducta intencional, a través de la cual han de verse sin remedio las obras realizadas. En un plano más riguroso, diría yo que ese proceso de sucesivas integraciones que se descubre en el fondo de la historia de la pintura contemporánea, no es ni una forma de valorar ética, en sentido estricto, ni una estimación estética, sino simple y sencillamente una ley histórica, humana, previa a toda valoración particular. "Ese es el drama que hay en el fondo de la pintura porque lo es también actualmente de la cultura" (pág. 217).

Con toda intención se exhibe en su ensayo interpretativo una gran desproporción entre la atención puesta en las doctrinas de los pintores, que es máxima, y las obras plásticas de los mismos, que es mínima en tanto que ilustración o muestra de aquéllas. Esto es evidente a tal punto, que podría decirse que se trata de un verdadero texto expositivo de las doctrinas pictóricas

contemporáneas; algo así como el que enuncia el argentino Cossio del Pomar, con este subtítulo: "Teorías de la Pintura Contemporánea." ("Nuevo Arte," Ed. América, Seg. Ed. México, 1939). Dicha desproporción se me antoja la manera de hacer la historia biografiada de la pintura. Ahora bien; esta historia puede hacerse con dos fines: o bien se hace para resaltar las diferencias, para lo cual basta con exponer descriptivamente las doctrinas y las obras, o bien se hace para descubrir debajo de la heterogeneidad de opiniones y obras una ley común que las unifique; unificación que no es una alteración de las diferencias para hacerlas aparecer como uniformes, sino recurrir a una idea metódica que las relacione con un vínculo más profundo que el de la simple colección. Esta última finalidad es la de la verdadera historia, hecha al estilo de nuestra época. Y con estos mismos ojos con que usted ha sabido hacer verdadera historia, yo veo esta frase suya: "La crítica de arte es un intento, según yo la entiendo, de asomarse a la insondable vida del hombre-artista" (pág. 83); y lo mismo esta otra: "...un crítico no es un orientador de la gente" (pág. 83); o bien cuando usted se refiere a la frase de Picasso que dice: "Hemos infectado los cuadros en los museos con todas nuestras estupideces, nuestros errores, con toda nuestra pobreza de espíritu," comentado así: "En nada mejor que en esto último puedo estar más de acuerdo con Picasso; generalmente se intenta apreciar las obras de arte en si (?) (Es decir, como objetos no creados por el hombre), olvidándose de que todas ellas se produjeron en un determinado lugar y tiempo, dentro de ciertos ideales de cultura y, sobre todo, muy concretamente, por tal o cual artista" (pág. 80). Creo que cambiando, en la primera frase, la palabra "crítica" por la palabra "historia"; en la segunda, la palabra "crítico" por la de "historiador," y, en la última, la palabra "apreciar" por la de "explicar," habremos llegado a un completo acuerdo en el fondo de las ideas.

Me quiero tomar la libertad de reseñar una ligera discrepancia con el sentir suyo, no atribuible a criterios incompatibles, sino al vivo interés de usted por hacer historia a la "altura de los tiempos," haciendo hincapié en la necesidad de que el historiador de hoy –usted siempre ha sido un historiador antes y después de entablar conocimiento con las enseñanzas de Gaos-, salga

de su método reproductivo, descriptivo y fotográfico y entre valiente y decididamente al campo de las hipótesis para integrarse metódicamente. Tiene usted el afán de destacar su método filosófico, adaptado a la historiografía, como cosa urgente, para sanear y salvar a la ciencia histórica del arte, aplicando a su caso el concepto aristotélico de sabiduría cuando dijo el Estagirita que es un saberlo todo y un saber nada al mismo tiempo, un saber intermedio entre la captación global de los objetos por conocer y su ausencia absoluta que no es otro que aquel saber que abarca el conjunto de las cosas por medio de unas ciertas ideas generales que a ellas se ajustan; operación metódica que hoy llamamos simplemente "explicación." La historia es entonces, para usted, una explicación espiritual de entes espirituales, como la física lo es de entes materiales. Precisando más, he de decirle que así como usted atribuye al surrealismo, y con razón, un cierto enceguecimiento, necesario e inevitable en ciertas situaciones creadoras, al descubrir una nueva parte de la realidad, la del subconsciente, aprovechable en el arte, motivado sin duda por su entusiasmo por el milagroso hallazgo; asimismo creo ver en usted al ensayador de un nuevo método en la historia del arte, que al percatarse prácticamente de su magna trascendencia opaca o menosprecia en cierto grado, inconsciente e indeliberadamente, el método específico de la crítica de arte, adjudicándole a la misma crítica el sentido historicista general de su pensamiento. No tiene otra explicación esta frase constructivamente iconoclasta: "Podría decirse, a propósito, que el arte se ocupa de la vida, de la realidad, total o fragmentariamente, y que de ahí proviene su calidad, en tanto que aprende parcial o totalmente, esencialmente, esa realidad" (pág. 128).

Lamento sinceramente la monotonía y la extensión de las consideraciones metodológicas anteriores, pero las veo inevitables en un comentario sincero, pues constituye una de mis debilidades, pero sobre todo necesarias cuando la voluntad esencial de su ensayo en eso estriba precisamente. Espero, con lo que sigue, no internarme en temas tan áridos y poco felices para ser llamados epistolares. Deseo ahora salirme del plan de comentarista, sin salirme del todo, pues esa profesión siempre me ha agradado como ninguna otra,

ya que siempre ha encajado bien en mi conciencia de "secundón", en mi vocación de acompañante o "achichincle" de la cultura. A continuación expondré brevemente, con el fin de enriquecer nuestro dialogo, mi opinión de conjunto sobre lo que creo que son Rivera y Orozco, nuestros máximos pintores, en el escenario de nuestra vida mexicana.

Ante todo, algo sobre mí concepto general acerca de la realidad del arte. Entiendo que el arte no expresa la realidad profunda de la vida. Entiendo que el arte no es aquella expresión de un mundo diferente a él mismo; por eso no creo que el arte sea ninguna interpretación de las cosas que se hallan más allá de él. Entiendo que el arte no está colocado en un plano secundario, superficial, el propio de las expresiones, el correspondiente a los modos o estilos de decir, con respecto a otro profundo en donde se da originariamente lo que se expresa o lo por expresar; por consiguiente, creo que no tiene sentido hablar del arte "realista" o del "idealista." En fin; el arte no es un proceso genético interpretativo, no es ese mirar de segundo grado en el que se falsifica dignamente, por medio de ficciones una realidad o una idealidad pre-vistas en un primer grado, en un acto cotidiano que escapa a la esencia artística misma. La vida consecuentemente y de manera inversa, no es una corriente vaga y obscura, una substancia metafísica, que a veces crea una expresión sensible, que es el arte, o a veces crea una construcción racional, que es la ciencia: no, vida humana y cultura, es una misma cosa y por ende, el arte es vida y la ciencia también lo es. La vida humana como substancia subterránea es un concepto naturalista, positivista, según el cual la naturaleza es la base y la cultura es lo superfluo. Niego para afirmar: el arte no es una expresión de la realidad porque es en si misma una realidad, tan importante o más que la de la vida cotidiana o la de la naturaleza –que vista ésta con ojos humanos deja de ser tal para convertirse en cultura; la naturaleza pura es ciega-. La vida humana, pues, se constituye de fragmentos de diversas naturalezas culturales, según son las distintas inclinaciones de artificio que poseen los hombres, entre las cuales se encuentran la afición artística.

No entiendo que por eso deje de ser el arte un proceso creador, pues el artista puede inspirarse en esta u otra forma de realidad distinta de la suya

para lograr su realidad; pero así como se acepta eso como lo más natural, también puede y debe aceptarse el proceso contrario en el que el filósofo, el científico, el moralista, el historiador o el crítico pueden inspirarse en el mundo del arte, sin necesidad de que se vuelvan artistas, para producir su realidad característica. Ahora bien; la visión conjunta de esta intercomunicación refleja, de las zonas culturales, nos lleva como de la mano a considerar que la historia, fundamentalmente, se ha desarrollado en dos periodos: el idealista, que es en el que los hombres sólo viven de cultura y, por tanto, de mitología, arte y costumbres mágicas –momentos clásicos y primitivos-, y el realista, que es aquel en el que los hombres se empobrecen de fantasmagorías porque pierden la fe en los mitos y como un último recurso, van a dar a las realidades positivas, a lo instintivo, al egoísmo económico –momentos críticos, de pérdida de una cultura y de búsqueda de otra; momentos de duda y no de fe. El apogeo del arte siempre está en el primer periodo, porque allí no es un juego superfluo, sino una necesidad vital, o sea, una realidad primaria, original. En el periodo realista no hay, propiamente hablando, arte, hay artificios, deportes, poesía reglamentada, coacción por la cultura idealista, pues su encogimiento espiritual motiva el realismo del hombre de empresa, las organizaciones colectivas donde todos puedan vivir con confort y disfrazar con la moda los apetitos del individuo, del infra-hombre. ¿Es posible que sea una misma realidad vital, una misma flor cultural, lo que llamamos arte en un periodo como en el otro? ¿Vamos a nominalizar los conceptos, es decir, a confundirlos en un solo nombre, y a unificar el arte contemporáneo europeo con el nuevo arte mexicano? ¿Qué no será que Europa está en crisis y, por lo mismo, en una etapa histórica "realista" y que América es primitiva y, por lo tanto, que se halla en una etapa histórica "idealista"? ¿No será que Europa entiende por "realidad" la vida positiva, instintiva, económica y técnica, y por "idealidad" la vida superflua, el juego, la diversión, las atracciones de feria, la "barbarie" de los hombres de color, las mitologías de la humanidad y la curiosidad turística por esos museos vivientes que son los países meridionales y el trópico? ¿No será, igualmente, que América, el pedazo de Nuevo Mundo habitado por los

"barbaros" del Sur, entiende por "realidad" la "idealidad" europea, invirtiendo así los significados de los términos y por "idealidad" la "realidad" vigente en el Viejo Mundo?

Quisiera tener la audacia que me permitiera escandalizar un poco a los estéticos tradicionalistas, que sostienen que el arte es siempre el producto de un hacer o de un ejercer esto o aquello, resultado de una práctica de oficio, es decir, que siempre lo entienden como ejercicio, como un acto que persigue un fin, el fin subjetivo del placer de la obra terminada, y que implica a su vez habilidad y esfuerzo, dirigido por esa voluntad fáustica que Spengler ha sabido ver con claridad en occidente, y que hoy está en pleno estado de crisis, en total decadencia y corrupción. Me parece que el alma del hombre americano –se entiende que hablo del hombre latinoamericano y no del americano adulterado-, se caracteriza por ser, frente a la visión voluntarista y pragmática del arte, producto de esa idolatría europea por el trabajo, un alma que ve en las obras de la fantasía una realidad básica para su vida, un apoyo esencial de su concepción del mundo y de su destino. Idealidad como realidad y realidad como idealidad. Mientras el indígena americano puro, pre-colonial, que constituye una de las mitades de nuestro ser, ve la idealidad como realidad nada más; al mestizarse con sangre española, al completar su ser actual con la otra mitad, ha debido agregar a aquella concepción de la vida la idea de ver la realidad, la de corte europeo, como idealidad. La filosofía cíclica del indio se definía como un lazo inseparable entre el dios y la muerte humana. "El sacrificio humano –dice Héctor Pérez Martínez en su "Cuauhtémoc" ("Vida y muerte de una cultura." Ed. Leyenda. S. A. México, 1944)-, que era... esencial en la religión azteca, ya que si los hombres no pudieron existir sin la creación que de ellos hicieron los dioses, éstos a su vez, necesitan que el hombre los mantenga con su propia inmolación y les proporcione como alimento la sustancia mágica, el "chalchiuatl," el líquido precioso, la vida que se encuentra y esconde en la sangre y el corazón humanos." Pues bien; al abrir el ciclo de la transformación perenne de lo humano en lo sagrado y de lo sagrado en lo humano, la colonización hispánica añadió el coraje por los ideales

inalcanzables, los que impulsaban las cruzadas del caballero. Por eso, ahora vemos que al lado de una vida cotidiana de fantasía florece un anhelo utópico por la realidad europea: el mestizo, símbolo del lazo de dos culturas más que de dos sangres, vive espontáneamente, sin tener conciencia clara de ello, de lo imaginativo, por una parte, y al mismo tiempo, por otra, tiene el deseo consciente de alcanzar lo real, lo positivo, que naturalmente no posee. Toda la historia de la América independiente se puede explicar, a mi modo de ver, en lo esencial, por medio de estos dos conceptos fundamentales de su idiosincrasia: fantasía y utopía. La fantasía, fuerza subconsciente, pero vital; la utopía, fuerza consciente, pero ideal. Por eso los americanos subestimamos lo que somos –fantasía-, pensando en alcanzar lo que no somos –realidad. Por eso mismo todo el pensamiento americano es de carácter reformista.

Según lo anterior, resulta que no sólo el arte como realidad viva, como fantasía real, tiene la pretensión de ser tan importante en nuestro mundo como los menesteres cotidianos, prácticos y económicos, sino que se yergue, se levanta majestuoso en la llanura como una realidad de mayor categoría que las demás. Arte prominente y preeminente. Para comprobar esto, ensayemos desprendernos por un momento del prejuicio europeizante que ve en la obra de arte una meta del trabajo artístico, el ideal por alcanzar, la ganancia de un negocio de la voluntad, que ha sido la causa de que en el norte de nuestro continente se hayan construido esas estatuas al trabajo que llamamos rascacielos, símbolos del empeño, de la perseverancia y del éxito. Veamos el mundo imaginario no como la meta de una endiablada carrera de caballos, para ganar la cual hay que enfrentarse, comer bien y vivir ante todo con higiene, pues nuestro arte –el pre-colonial, el colonial y el actual- nada tiene que ver con las cañerías. En nuestras tierras no tenemos nada, casi nada; sólo montes y llanuras, playas y acantilados, nubes y cielos despejados; selvas y ríos, ruinas y recuerdos, pero del hombre de hoy únicamente el hueco de su obra, como si la historia de los últimos tiempos se hubiese olvidado de nosotros... ¿Qué significación tiene esta soledad histórica, esta ausencia de mundo propia del hombre nuevo de América? Expresa sin lugar a duda la

angustia y el estremecimiento que acompaña al presagio de que América empieza a nacer, a renacer en la historia. Nacimiento doloroso entre ruinas de civilizaciones extinguidas. La pintura mural mexicana es la primera piedra, el primer cimiento de ese mundo mítico que nace la realidad del vacío empieza a llenarse con la realidad del arte.

El europeo primero hace su vida y luego hace su arte; este es el remate de aquélla. El americano siempre ha vivido en el arte, que lo ha ayudado a sostenerse. Toda la filosofía de la vida europea está sintetizada en este juicio: vivir es sobrevivir, para después soñar. Tengo el descaro de simplificar así, en forma tan grotesca e irrespetuosa, la sabiduría de mi maestra Europa; cosa inevitable cuando se hace una confesión precipitada de los vanos esfuerzos que uno hace por autorrevelarse, por autodescubrirse. ¿Podemos oscurecer nuestra mente para no ver a Europa como una gran señora, lujosamente ataviada, cuajada de joyas y cintas de colores, abanicándose al paso que arrastra su larga falda, y cuya robustez aligerada por el toque de una sonrisa, nos indica que se acaba de levantar de la mesa? ¿Alguien puede evitar que veámos la guerra mecanizada transparentarse detrás de tanta soflama? Pues bien; el europeo es el que vende el alma al diablo o el que compra su alma a Dios; es aquel hombre raro y estrambótico que habiendo perdido las talegas de la imaginación, porque para él lo clásico ha pasado de moda, recorre caminos, perfora los montes, cruza el espacio, inventa reflectores y telescopios buscando sin cesar un consuelo, que consiste en archivar y estandarizar la sombra y la telaraña de su glorioso pasado. Por eso es él quien inventó en el curso de su impaciente y vertiginosa carrera, el ateísmo, el positivismo y la adoración de sí mismo. Las culturas vecinas se han de preguntar si ese señor busca lo que no tiene porque es irreligioso o es irreligioso porque no tiene lo que busca. El caso es que quien busca e inventa la bomba atómica para encontrar y, sin embargo, nada encuentra, carece sin duda de ese velo sutil que todos tenemos dentro por medio del cual aprehendemos los enigmas y los misterios. Observamos de pronto que este tipo maniático, cuyos vestidos encogidos y de tubo denotan su enteca mentalidad, era la excepción de la humanidad y que

tapándose ojos y oídos va gritando en voz alta por las calles que él es toda la gente, que él es todo el universo, que él sintetiza el pasado, el presente y el porvenir, que él es, en fin, el genio que distingue a nuestra especie.

¿Por qué no creo que nuestros grandes pintores muralistas vengan a situarse como una continuación directa de la contemporánea pintura occidental? No lo creo por el concepto que tengo de la cultura occidental. Usted, mi admirable Justino, ha sabido decir como nadie en dónde está la diferencia entre el mundo que muere y el mundo que nace, cuando dice de Orozco: "... crea un arte simbólico por necesidad; no se trata de una diversión casera en la que el hermetismo sirva para jugar a las escondidillas, sino de un artista que necesita revelar realidades a través de signos y de eventos circunstanciales; por eso en su pintura hay un primer plano que muestra lo inmediato y circunstancial, que a su vez se torna mediato y descubre, en un segundo plano trascendente, realidades humanas que corren subterránea y constantemente a lo largo de la Historia, aquellas por las cuales puede mentarse en un sentido genérico la palabra "hombre". (Pág. 215). Permítame la ligereza de confiar más en su honda intuición de artista y de habitante de América, que sus facultades científicas, pues los renglones escogidos son una verdad tan cierta para nosotros como oscura para los que se quedaron en Picasso. El antecedente histórico que usted considera como fuente de esa prístina verdad, el de occidente, no se compagina con el que yo, hipotéticamente, le asigno a esa "misma y única" verdad. La divergencia de opinión cabe en las suposiciones o hipótesis explicativas, pero debemos congratularnos de que no cabe ante el hecho mismo, ante la luz que relaciona, al bañarlos, a todos los cuerpos, a todas las retinas.

En nuestra vida, que es sombra de la vida artística, no hay necesidad de construir la cámara fotográfica para que, al retratarla, se monte sobre sí misma y obtener en la película, ¡oh, maravilla!, el milagro del arte. El cinematógrafo me parece el mejor símbolo del arte y de la estética occidentales. Es en su esencia lo contario de lo que en América empezamos a ser; diríamos

con Oscar Wilde, pero sin intención paradójica, que en el Nuevo Mundo la naturaleza copia al arte, y no al revés. Rivera, Orozco, Siqueiros, Tamayo, Rodríguez Lozano y tantos otros pintores vigorosos como la savia misma, no son artistas porque son humanos, sino que son humanos porque son artistas. Dalí y Picasso viven al revés: son artistas después de que son hombres. Para entender históricamente el espíritu del arte europeo hace falta recurrir a la vida del artista, a sus ideas particulares, a sus experiencias, a sus caprichos; pero para penetrar en el espíritu del nuevo arte pictórico americano no hay que recurrir a nada que no sean las obras mismas, porque ellas son nuestra única vida y todo lo demás, nuestro pensamiento de llegar mañana a enrolarnos en el carro blindado de la destrucción y de la muerte sin poesía, es puro papeleo. De aquí que nuestro vocabulario tendrá próximamente que sufrir una saludable inversión: habrá un nuevo diccionario bilingüe que contendrá las correspondencias no de vocablos distintos, como sucede hoy con los diccionarios para traducir lenguas extranjeras, sino de acepciones distintas para palabras iguales. Allí se entenderá por "Arte" no el "arte de hacer", sino el "arte de nacer" –arte artístico y arte creador. Mientras Picasso juega tras de la puerta de su estudio a saber quién inventa más estilos, Rivera y Orozco tienen predeterminados sus respectivos estilos, que como dos manos se complementan, constituyendo su unión indisoluble el estilo de México. Arbitrariedad frente a fatalidad; el juego frente al deber; el lujo frente a la necesidad; el cigarrillo frente al "huarache". En resumen: funcionalidad intrascendente ante funcionalidad trascendente, que es lo mismo que arriesgar para nunca perder ante el empeñarse para la salvación. Valores intelectuales supercivilizados que se estrellan contra valores vitales infracivilizados.

La raíz más onda de la pintura mexicana la busco yo en su más lejano pasado. Hace algunos años escribí un ensayo, todavía inédito, cuyo original ha de andar perdido en los Talleres Gráficos de la Nación ("Sangre en los magueyes". –Una interpretación de la fisonomía de México. 1942), en el que intentaba expresar el mecanismo simplificado de nuestro proceso histórico, que ahora quiero recordar para obtener mi suposición, mi hipótesis histórica

que espero pueda servir de algo en la explicación de nuestro fenómeno pictórico. En pocas palabras, mi idea consistía en entender el choque entre las culturas precortesianas, la azteca en primer término, con la hispánica del siglo XVI, como un acto de sustitución y no de demolición de las diversas capas de objetos que estructuran la personalidad del sujeto indígena, empezando por aquellas capas más débiles que presentaron por lo mismo la menor resistencia a la acción colonizadora, y terminado por la sustitución de aquellas otras más fuertes y resistentes. La jerarquía de esta serie de estratos la entiendo como un conjunto de círculos concéntricos alrededor del Yo, cuya mayor resistencia está en éste y va disminuyendo gradualmente a medida que las capas de objetos que le pertenecen se van alejando de su centro. Un Yo, un sujeto más resistente que sus objetos, entre los que se cuentan desde las cosas materiales hasta sus ideas. El sujeto es el temperamento, el carácter, la vocación y la capacidad: es la fuerza impulsora; los objetos son los contenidos, los materiales, las realizaciones y los fines de semejante impulso. El sujeto indígena puro era, en su esencia, un hombre religioso que entendía el sentimiento de lo sagrado por medio de una doble obligación, recíproca entre la criatura y los dioses, según la cual éstos le conferían bienes a los hombres y en correspondencia justa éstos, tenían que ofrecer en sacrificio a sus semejantes para el contentamiento de dichos dioses. Cosmogonía de sangre trascendente que revelaba una capacidad brutal para la lucha y una familiaridad con el suceso de la muerte. De esto nació una sociedad homogénea y compacta organizada en clases para cumplir con el rito sanguinario: ejércitos capturados de enemigos vivos y una casta sacerdotal autora de los descuartizamientos humanos y constructora de los templos-pirámides, y como complemento de esto, la vida civil, comercial y doméstica necesaria para sostener perpetuar y adiestrar el sistema religioso.

Lo que se modificó más radicalmente en la colonia, lo que se sustituyó por otra cosa que por eso tenía que parecerse más al modelo peninsular fue, dentro del mundo material que hoy lo testimonia, el templo con sus ritos exteriores, suplantado por la iglesia con los suyos. Las ideas y las creencias

se modificaron en lo que no era la fe profunda en el más allá característica del indio. Pero como se conservó la conciencia, la capacidad de vivir y de morir en y por el sacrificio divino, al perdonar el español la sangre del indio según los propósitos de realizar la magna obra de evangelización, los frailes tuvieron que reprimir ese temperamento instintivo y esa vocación por el hábito sanguinario. Entonces la sed de sangre quedó insatisfecha de pronto; no muerta sino latente, ya que sin esa súbita prohibición hubiera sido imposible practicar la caridad cristiana y el amor al prójimo en nuestro continente. Así, el alma o la psique del mexicano, después de su contacto con la civilización occidental, se nos aparece como un ámbito formado por un primer fondo en donde floreció la educación cristiana, la fe piadosa, la inclinación por la vida pacífica y laboriosa; y también por un segundo fondo, más profundo y oscuro, constituido por la cárcel en donde quedaron encerrados y constreñidos aquellos feroces instintos, aquella trágica fuerza religiosa y aquel ímpetu heroico y guerrero que en otro tiempo señorearon las comarcas de nuestro valle luminoso.

Ahora bien; como ni el temperamento, ni el instinto, ni la vocación de un hombre o de un pueblo pueden torcerse o extirparse por el camino de su represión, sino sólo sublimándose, sacamos como resultado que tales impulsos yacen latentes en nuestro ser, aunque modificados. No es igual la naturaleza de un instinto feroz desatado y libre, ejercitándose una y otra vez, habituado a saciarse, que el terrible drama que implica el encarcelamiento de esa fuerza potente, que truena por salir, que aúlla y que se da de topes contra los hierros del subconsciente. El caso es que nuestro pueblo ha sufrido de vez en cuando, sin saber por qué, las esperadas explosiones de una fuerza sobrenatural encadenada por siglos. La historia de México no es otra cosa que la narración trágica de los sucesivos momentos en que han sobrevenido esas sacudidas espirituales, esas enérgicas reacciones capaces de precipitarlos valores más altos en el abismo: Independencia, revoluciones y gran pintura mural.

José Clemente Orozco, pintor de caos, del dramatismo humano y de la sangre, cuya fuerza estremecedora sobrecoge de horror a las bóvedas de los

edificios en que pinta. El es el exponente colectivo del gran desahogo histórico que hoy está experimentando nuestro pueblo, el pueblo de México, el más trágico y el más lírico del continente, el más antiguo y el más nuevo. Pinta personajes y herramientas, vestiduras y símbolos de nuestra era, pero la gran violencia, el sentido de la destrucción de lo existente, la sabiduría en la ciencia del dolor, sólo puede venirle de sus entrañas, de sus poderosas anclas que lo aferran a la historia del pasado. Su arte no es artístico, su técnica no es externa, sino que los cánones artísticos y las reglas técnicas no cumplen con su fin libremente, sino que son arrastrados por el huracán de la vida y por el trueno de la muerte, y por el juego de formas y colores, el mundo de los sentidos, está esclavizado por la llama brutal y destructora. Orozco es el líder de la venganza que efectúa la conciencia indohispánicas contra si misma. Nuestra alma atormentada se ha engañado a si misma creyendo que el mundo del hombre de voluntad, del hombre de acción, del empresario esforzado y calculador, es el que le conviene para salir de ese estado de pasión cósmica e ingresar pacíficamente en la civilización. Pero el fondo de su ser, su alma ignota, no se equivoca en su ceguera luminosa cuando clama por salir, haciendo un estruendosa esfuerzo, retorciéndose y convulsionándose, escupiendo luces fosforescentes y pedernales ensagrentados hasta lograr liberarse, para poderse reír a carcajadas de la moral de los mercaderes. Una mirada lívida observa a lo lejos la pirámide oscura que chorrea sangre y flores, bajo el sombrío presagio de un cielo lluvioso que precipita sobre su cima lanzas y flechas que configuran el paisaje de la dentadura salvaje y amenazadora del dios Huitzilopochtli.

Pintura mural significa pintura de todos. Pintura mural significa la vida de todos. La pintura mexicana no es obra de una personalidad o de varias; es obra de la consciencia popular, de la conciencia histórica de México, y por esa razón nace en el caballete de un gigante.

A la vez que México posee un drama, un destino trágico y doloroso, es un pueblo que siente ese drama en comunidad, no como suma de sentimientos individuales sino como auténtico sujeto colectivo, impersonal. La colectividad como subjetividad homogénea es el origen de los convencionalismos y de

la estilización del arte azteca, a través de los cuales se levanta terrorífico y potente. Por tal motivo, el alma azteca tiene, como toda alma humana, su arranque y su calma, su empuje y su freno, su ímpetu instintivo y su ley racional. Junto al sacrificio sublime se hallan el mercado, el arte de plomería, la alfarería, los códices la astronomía, la jardinería, las canoas y las chinampas. Si es necesaria la vida como muerte, también se requiere la muerte como vida. Como contrapeso espiritual de la crueldad religiosa y militar está la vida convencional, las formas del vivir, la regularización de la emoción. Mientras Orozco nos da una pintura del caos avasallador, como obra moderna del instinto ancestral, Rivera nos da una pintura uniforme y quieta, en dos dimensiones, colorida y luminosa, como expresión actual del mundo convencional de sus antepasados. Rivera es la calma anterior o posterior a la tempestad. Rivera simboliza el gigante del sujeto colectivo e impersonal que tiene muchas manos y muchos pies iguales, no obstante tener una sola conciencia. Rivera sigue la tradición no reprimida, la representada por la escultura indígena en las iglesias coloniales, por las artes populares mexicanas, por el maravilloso repertorio de la cocina criolla y azteca, por el dibujo de los códices, etc. Si los ritos efectuados en los templos-pirámides viven hoy en el espíritu Orozquiano, la paciente construcción de dichas pirámides vive hoy en el espíritu de Rivera.

La esencia última, irreductible, del alma mexicana está conformada por estas dos vivencias hermanas, por estos dos contrapesos necesarios en su oposición para mantener el equilibrio interior: la voluntad de forma, que da el ritmo y la estilización a la vida, y la voluntad de emoción, que da la sustancia, la materia irregular y el calor angustioso a la muerte. La salida a la superficie en nuestros días de esa curiosa pareja de aztecas submarinos, que al emerger cobran brillos nada arcaicos, no implica que todos los mexicanos tengamos que pasar por trances tan difíciles. En toda sociedad hay minoría directora y mayoría dirigida: Rivera y Orozco son los iniciadores de esa maravillosa palpitación que llamo nuestra nueva vida –sístole y diástole de nuestro corazón-; los demás sólo nos conformamos con escuchar con atención el delicioso sonido. Como los pintores forman parte de nosotros mismos, con

sólo verlos desahogar, también y de manera refleja nos desahogamos nosotros. Por eso conviene que la mayoría de los mexicanos de hoy vean las pinturas murales, porque así adquirirán la conciencia de lo que fueron y de lo que son, sublimando la sagrada pasión de muerte antes de que se apodere de sus almas el demonio del pulque y de las cuchilladas.

Rivera, es la vida: Orozco es la muerte. Rivera, es la luz; Orozco, es la sombra. Rivera, es el día, el sol de la pintura; Orozco, es la noche, la luna de la pintura. Rivera es la pirámide de oro; Orozco es la pirámide de plata. Rivera es el escudo florido del guerrero; Orozco es la daga de piedra del sacerdote. Rivera es el calendario misterioso y regular; Orozco, es el presagio de la llegada de Quetzalcoatl.

México, D.F., 6 de noviembre de 1945
Cordialmente suyo
A.T. ARAI.

Voluntad cinematrográfica

(Ensayo para una estética del cine) Forma y extensión cultura, México 1937

De pronto, al cruzar frente a mí una persona que involuntariamente, tal vez, interrumpió mi atención que estaba fija en la pantalla, donde se desarrollaba una escena fabril de sudorosos obreros y de máquinas que se agitaban entre nubes de humo blanquecino, recuperé la conciencia de mí mismo y despreocupándome de los sucesos plásticos que ante mis ojos pasaban sin parar, continuamente, como si en verdad tuvieran vida real, como si ese mundo de figuras acuñadas en blanco y negro fuera verdadero y los hombres de allí tuvieran vida propia, libre voluntad para sus movimientos y libre destino..., desatendiéndome de ellos, digo, empecé a reconocer con cierta extrañeza el lugar en que me hallaba. La nueva impresión que experimenté en ese momento de perplejidad, al sentirme espectador del cine, es la misma que he tenido cuando despreocupadamente voy por la calle y de repente, por una esquina, sale con velocidad insospechada un automóvil. Es la impresión en la que se deja a un lado, bruscamente, inconscientemente, aquello que ocupaba el pensamiento y se entra al mundo real al advertir que se camina por las calles y se cruza las esquinas debiendo cuidarse del tránsito

de los vehículos. Pues bien, una vez que hube dejado la contemplación que me había tenido absorto desde que se apagaron las luces, mis ojos, mis oídos, y en general todos los sentidos con los que le es dado al hombre escudriñar su horizonte inmediato, empezaron a recibir partículas de impresiones como lo hiciera una placa fotográfica, gradualmente, sucesivamente, sin vacilaciones ni dudas, como si en ese instante el cerebro hubiera sido construido ex profeso para esa función de contrabando, para esa tarea a espaldas del verdadero espectáculo.

El salón estaba oscuro: los altos paramentos y el techo que en un principio estaban iluminados con tranquilizadora claridad, aparecían ahora ennegrecidos; eran como el intradós de una gruta gigante en la que las masas rugosas e irregulares de las rocas habían sido substituidas por bloques rectos y angulosos, por enormes cristalizaciones geométricas de estratos geológicos. Al mirar hacia arriba, sólo se sentía la arquitectura del vacío. Las hileras de butacas se extendían en mágicos semicírculos sobre el piso; en conjunto parecerían las filas de dientes de una monstruosa dentadura; cada una fugaba a la pantalla y todas emergían de la tierra como si tuvieran voluntad propia. El hueco negro del recinto sólo era cruzado por un haz de luz, blanco, en forma de espada transparente que se hundía en el cuerpo del aire e iba a posarse en la blanca luna de la pantalla, haciendo posible el mágico movimiento, el plástico ritmo que constituye este arte: el cinematógrafo.

De vez en cuando pasaban a mi lado, por el pasillo alfombrado de la derecha, grupos de personas –hombres, mujeres y niños desconocidos, irreconocibles- que expresaban sin querer, a través de los innumerables perfiles de sus siluetas, la desorientación debida a su propia ceguera. Eran fantasmas nocturnos. Por encima de ellos y de mí, la sonoridad de la película llenaba, como si fuera luz, todo el salón. El ruido era heterogéneo. A cada vibración que se producía en el oído correspondía una hazaña nueva en la pantalla. Sonido y figuras móviles: a mayor tamaño de las unas, mayor intensidad del otro.

Los límites

La pantalla, como una gran lente, parecía tener dos funciones: una vez presentaba formas, figuras vivientes que se movían por sí solas, y otra, aparecían cuerpos inertes cuyo movimiento provenía del objetivo de la cámara filmográfica. En ocasiones se combinaban estas dos maneras. Por eso pensé: seguramente todo el cinematógrafo tiene que desarrollarse dentro de estas dos posibilidades, que, por lo demás, dejan un margen amplísimo de expresión, ya que dichos procedimientos técnicos son las bases más generales sobre las que se eleva este arte. Ambos comprenden la plasticidad fotográfica o figuración real y el movimiento de la misma. En efecto, estos dos procedimientos combinados son, sin duda, los límites de cinematógrafo. No creo, si se va a definir un arte por sus medios materiales de expresión, que el cinematógrafo sea algo más que esas dos cosas. El cinema sintetiza dos grandes realizaciones: la fotografía, que es espacio, y la danza, que es sonido y movimiento.

Alguien, con más autoridad que yo, no me hubiera sorprendido si acercándose a mí en ese momento, hubiese dicho: "Ya que estoy frente a un aficionado a ver películas y a meditar sobre el arte llamado cinematógrafo, quiero decirle que el arte aludido es algo completamente distinto a los demás, es un arte en cuatro dimensiones. Si es que no lo sabe, créame que el espacio cuenta con tres dimensiones y el tiempo con una solamente; esta última es la cuarta dimensión". Jamás hubiera yo dudado de tal aserto, sobre todo cuando he visto en todas las películas de una manera tan unida, tan ligada esos esos cuatro caracteres que llaman los matemáticos dimensiones. A veces me he puesto a observar, ociosamente por ventura, el hecho de que una bola de billar corra libremente por la mesa. En este fenómeno he podido reconocer los caracteres materiales del cinematógrafo; en él están sintetizadas las cuatro dimensiones, tres en el espacio y una en el tiempo.

Pero, ¿es, en efecto, una misma cosa cierta película que una bola de billar en movimiento? Es decir, ¿es lo mismo el arte del cinematógrafo que cualquier fenómeno que se desarrolla a la vez en el espacio y en el tiempo?

¿Hasta qué punto es lícito definir un arte por sus medios materiales de expresión, de modo que conserve, no obstante, su independencia estética frente a cualquiera manifestación de esa misma índole material que no tenga que ver nada con el arte? Estas preguntas me hacen pensar que esa diferencia de hecho debe de tener una razón más honda que la explique; no es posible, pues, definir un arte por sus medios materiales de expresión; con ellos se determina conceptualmente parte de él, faltando siempre el resto, es decir, las categorías artísticas para completar su esencia. Los materiales, lo medios, son los límites de un bello arte, definen su posibilidad práctica, mas nunca agotarán de un modo pleno y suficiente su noción, su sentido.

Únicos medios para distintos fines

Esta discrepancia me obliga a puntualizar, a entrar en un esquema simple y evidente: unos mismos medios pueden servir para distintos fines. Con ello queda explicado por qué un arte no se define por sus solos medios materiales de ejecución, y, correlativamente, por qué un juego tampoco se explica por los suyos. No basta para definir el juego del billar con decir que se requieren tres bolas de marfil, una mesa reglamentaria y dos tacos. Es, por tanto, necesario admitir que los medios por si solos, aisladamente, no tienen sentido; éste aparece en ellos en cuanto entran en relación con un fin supuesto. El fin caracteriza y especifica al medio. El medio, a su vez, delimita prácticamente, según su realidad, el campo de acción del fin.

Idéntica cosa pasa con el cinematógrafo, que es, después de todo, un caso particular de la relación medio-fin. La orientación de sus producciones es precisamente la que hace posible las diferentes e ilimitadas direcciones que en realidad se nos ofrecen. Orientación generalísima que trasciende del arte; que dentro de su heterogeneidad encierra el sentido comercial, el instructivo, el frívolo, el artístico..., que una y otra vez se nos ofrecen en las películas. Pero en este haz de funciones sociales se adivina un centro común, un receptáculo general a donde van a fugar aquéllas. Constituyen este lugar común justamente

los medios expresivos del cinematógrafo, sus condiciones materiales al servicio de una función determinada.

Sin embargo, aunque, desde el punto de vista de la posibilidad de las cosas, según la sola teoría, sea cierto que existen infinidad de aplicaciones del invento cinematográfico a otros tantos objetivos de la vida colectiva, en nuestro tiempo son dos los aspectos que de él pueden apreciarse. Estos son: la finalidad meramente comercial de su industria y la finalidad artística de la misma. La primera se reconoce desde el momento en que se advierte como esencial el ciclo característico del negocio: oferta y demanda. Entonces los objetivos son aquellos que provocan la exaltación de los resortes psíquicos comunes a todos los hombres: la pasión, la comicidad, el sexo, la intriga... En este sentido, el negocio es genial. En ocasiones también, para el público mismo, urge más la oscuridad que la película; si el cine se diera a la luz del día, al aire libre, sólo concurrirían los niños, por su interés en la aventura, y los ancianos, por su amor a la naturaleza.

La finalidad artística, por otra parte, que es la que aquí me interesa especialmente a pesar de ser más exigua que la anterior (que no debe importarnos), en la actualidad tiene, hasta cierto punto, que acomodarse a las exigencias comerciales, las que no siempre favorecen su puridad; es más bien un segundo paso –el verdadero paso hacia el cine cultural-, que supera al cine corriente, que va más allá de él.

Esta insuficiencia que existe en la definición de un objeto desde el punto de vista de los materiales y de las condiciones sensibles que lo determinan, como son el espacio y el tiempo, se ve hasta la evidencia en esta multitud de funciones tan diversas unas de otras, a pesar de que todas coinciden en lo que de industria tiene el cine, en el factor mecánico. Lo cual hace pensar en la necesidad, si es que se desea permanecer en la estética, de encontrar esa otra vertiente específicamente artística que, sumada a esa otra común, la de los límites, integre cabalmente el concepto, hoy tan urgente, del cinematógrafo como contemporánea y bella arte.

El método

La anterior y somera referencia al cinematógrafo total, al conjunto de los distintos cines según su objetivo social: cultural, comercial, político, artístico... y a su denominador común: los medios únicos de expresión, ha colocado mi espíritu ante la necesidad de usar un método adecuado que sea capaz de hacerme entender este conjunto de objetos y las correspondientes orientaciones de que son portadores. El hecho palpable, evidente a todas luces, de que una película comercial, por ejemplo, es tan película como otra de artística índole, plantea el problema de la necesidad de la diferenciación conceptual, clara y sencilla, de cada uno de dichos territorios. Frente a un haz de independientes direcciones de fenómenos cuyo punto de convergencia es único (como en esquema nos podemos representar la multiplicidad de fines cinematográficos que tienen por factor común los medios materiales de realización), no resta otro camino que el de puntualizar la esencia de cada dirección.

Así es que, el primer paso que debe darse para el empleo del método elucidatorio, tiene que ser el entendimiento de la distinción existente entre los mismos territorios cinematográficos, para luego plantearlos como hipótesis diferentes, y una vez entendidas así, el método analítico se encargará de internarse independientemente en cada una de ellas. Ahora bien; de estas direcciones yo veo una que debe imperar en este ensayo: la artística. Pues entonces la finalidad no ha de ser otra que la de caracterizar esencialmente al cinematógrafo como bella arte, en contraposición fundamental respecto a las otras direcciones que, como él, también participan del antedicho factor común, de lo que de técnico y real tiene el cine.

El método se funda en el hecho, en la realidad, y en este sentido es fenomenológico. Al método es imprescindible el dato real, el fenómeno, para poder llegar al concepto del mismo, a su esencia invariable. Si voy a contar el número de manzanas que tengo ante mí vista, previamente necesito conocer las manzanas, aunque el número aritmético de ellas, como una pura abstracción, no tenga nada que ver, a fin de cuentas, con los objetos que a mis sentidos

se presentan. Si tengo que llegar a la noción de un número por medio de las manzanas, tengo que aceptar la existencia de ellas. En este sentido y no en otro, a raíz del material analizado, es cómo el método es un auténtico proceso fenomenológico.

Pero, por otro lado, el estudio de las cosas existentes no puede quedarse en su misma experiencia, en su naturaleza fenomenológica. La experiencia, no puede explicar nunca a la experiencia, Si efectivamente se persigue alguna cosa con un método, debe llegarse a algo que sea un entendimiento claro del objeto analizado, a algo que lo explique. Este resultado explicativo a que debe conducir todo método, es la esencia ideal de la cosa analizada, es su clara y precisa significación. Es por esto por lo que de la experiencia se pasa al concepto, de la realidad se pasa a la idealidad. Pues bien, con esto se ve que la filosofía, en tanto que trata de hacer la teoría esencial de la realidad, se eleva sobre el dato limitado, no sólo comprendiéndolo tal y como es, sino que, partiendo de su realidad concreta, se extiende hasta su teórica posibilidad. La noción esencial de una manzana vale para toda manzana concreta, es decir, esa noción ideal es la posibilidad ilimitada de la manzana. De manera que el concepto que yo me forme de un fenómeno ha de abarcar, consecuentemente, todo futuro objeto, todo posible objeto, pasado o venidero o presente, siempre que se mantenga dentro de la especial hipótesis del correspondiente género de objetos.

En el cinema, como bella arte, el método general tiene una actual y efectiva aplicación. Se toman los límites materiales, se define la hipótesis especial dada por la orientación de esos límites, y, a partir de allí, con el método se pasa al análisis teorético de la otra cara del objeto, la que completa, desde el punto de vista específico o sui generis, las notas generales anteriores. Este complemento es el punto capital de la estética cinematográfica; sumado a los límites y a la orientación como tres grandes columnas, constituyen el soporte indispensable de una estética considerada bajo el aspecto del proceso de su constitución gradual, de su método.[1]

Si la estética del cine, según antes he dicho, se ha de formar según las posibilidades conceptuales de las películas, es decir, en vista de cierta nociones que rebasan la realidad empírica de la obra, dicha estética tendrá que ser, una vez alcanzado su global conjunto, una ciencia válida por sí misma, ideal, a priori, como lo es la física respecto a la naturaleza.

Esta idealidad alcanzada a través de fenómenos positivos, prevé una solución contraria a la que justamente ha dado al punto la estética tradicional, que dice que los principios estéticos son fenómenos de conciencia, como proclama la estética psicológica de Lipps y Croce, siendo que la verdad es, a mi manera de ver, lo contrario: el proceso de la conciencia llamado fruición estética es relativo, contingente, mientras que el verdadero principio no es el contenido del acto, la materia, sino la forma de él, su ley, de naturaleza opuesta a la psicología del acto: a priori.

El purismo artístico

Antes de entrar de lleno a tratar el punto específico de la estética del cinematógrafo, quisiera hacer, brevemente por supuesto, una referencia general a las artes. En otras palabras: desearía replantear, estimar nuevamente el tema del purismo en el arte. Es necesaria esta rápida y somera consideración para toda referencia concreta posterior en estética porque, de la solución general del problema de la estructuración del arte, depende la constitución de cada arte particular: la una es el género y la otra la especie. La primera rige los destinos de la segunda, mas no agota nunca, con sólo sus determinaciones generales, el íntegro sentido de esta última. Pero, además de la razón aludida, que de suyo es evidente, sobremanera me interesa esta previa exposición en vista de que las ideas que a continuación vienen resumen una nueva orientación, que, creo, puede ser considerada como un leve intento para abrir el estrecho y unilateral horizonte de la cuestión, para romper la aparente barrera infranqueable que existe entre la explicación del llamado arte puro, formalista, y la del arte representativo. Como aún no se ha llegado a un definitivo acuerdo

sobre el punto a que me refiero, necesario es replantear hoy el dilema y, para tal objeto, lo más estricto es proceder conforme a las grandes soluciones de la filosofía, ya que la estética debe encuadrar cabalmente dentro de la universal teoría de la cultura. Por lo tanto, me veo obligado a internarme en el campo de la estética, todavía no con referencia a tal o cual dirección del arte, sino como auténtica filosofía, como ciencia integral y fundamental de lo bello.

Creo necesario esquematizar primero las ideas principales de la teoría que, por razón de claridad y mejor orden, aquí llamo purísimo artístico, a la que en cierto modo se adhieren prensadores como E. Meumann y E. Rickert, para poner en su lugar las cosas y, después, ver en qué forma entiendo la doble superación de la misma: una en el sentido del arte y otra en el sentido de la estética.

El purismo estético sostiene a grandes rasgos lo siguiente: en el arte se observan dos cosas fundamentalmente distintas, que son la forma y el fondo. La forma es lo puramente bello; el fondo es algo extraestético. Las pinturas de El Greco valen por las armonías de las formas y de los colores que allí existen, mas no por su hondura mística. Así en todas las artes. De ahí el nombre de purísimo o formalismo estético. La razón básica de esta teoría está en el supuesto de que prescindiendo de la forma, que es lo puramente bello en una obra de arte, queda como residuo el contenido, que es la realidad; y como la realidad no siempre es bella, a no ser por mera casualidad, de esto se sigue que el contenido es un agregado inesencial del arte y que la forma, por el contrario, es su única y estricta esencia. No sorprende, pues, ahora el imperativo estético de la teoría purista: lo más puro debe ser lo más bello, porque el contenido, cuando existe realmente en una obra, ocupa el lugar de posibles armonías que podrían aumentar el sentido artístico de la misma. En conclusión se tiene que el arte puro, el arte formal es el verdadero arte.

José Ortega y Gasset afirma, casi idénticamente, que lo valioso del arte es la forma: "Alegrarse o sufrir con los destinos humanos –dice- que, tal vez, la obra de arte nos refiere o presenta, es cosa muy diferente del verdadero goce artístico. Más aun esa ocupación con lo humano de la obra es, en

principio, incompatible con la estricta fruición estética". Esta frase la remata, en seguida, con su conocida metáfora de la visión del paisaje a través de un cristal: el paisaje es lo inartístico, es el contenido; el cristal es lo esencial, es la forma artística.

Ahora bien, la diferencia profunda que media entre el purísimo y las ideas de la deshumanización de Ortega es la siguiente: como conclusión de la teoría, el purismo estético llega a formular un imperativo categórico (el arte más puro debe ser el más bello); Ortega y Gasset, en cambio, parte de un objeto existente (el arte nuevo) y, posteriormente, desarrolla su tesis de la deshumanización del arte. La doctrina purista principia con la teoría y termina con una norma, con un imperativo artístico; Ortega comienza con el arte presente, que es real, y acaba con su teoría del arte artístico. Esta diferencia es decisiva, pues de la inversión del orden de la investigación tiene que salir una inevitable contraposición de principios.

Pues bien, penetrando un poco más se desemboca en un abismo que separa radicalmente ambas concepciones, que hace nítidos sus sentidos y precisa sus significados al delimitar profundamente sus respectivos territorios. La diferencia entre las dos tesis no es posible hallar prácticamente en las frases concretas, en los pormenores interiores de las teorías; ella es una característica que está fuera del alcance de los conceptos propios de éstas. Me refiero al sentido, a la significación externa, digamos, de las dos teorías, en oposición al sentido interno de las mismas, ya que en cuanto a contenido, en cuanto a las ideas constitutivas del arte sensiblemente son idénticas. Ese sentido surge a la vista cuando uno se eleva a un plano de histórica significación, de relaciones amplias y tiene presente lo que de universal aspiración y lo que de pasajero gusto encierran ambas concepciones. Entonces aparece clara la profunda discrepancia en este sentido general: con el purismo se pretendió hacer filosofía; Ortega hizo crítica. La filosofía es universal; la crítica es particular. La filosofía es la teoría de las cosas posibles en todos los tiempos; la crítica es la teoría de un objeto concretamente determinado. Particularizando: la estética explica absolutamente todo arte, fuera del tiempo y del espacio; la crítica de arte, al

contrario, estudia una obra, una escuela, en fin, un arte determinado. ¿Qué se concluye de esto? Pues, simplemente, que el purismo en sus especulaciones reconoce el camino primero y Ortega y Gasset el segundo.

Haciendo una revisión de las ideas puristas, salen al paso dos objeciones que la teoría en cuestión es incapaz de vencer. La primera radica en el concepto de armonía. Para el purismo la base del arte está en la armonía formalista, es decir, en ese conjunto de relaciones entre formas, colores y líneas en el caso de la pintura, entre volúmenes en el de la arquitectura-escultura entre sonidos en el de la música... Ahora bien, por otra parte también son posibles las armonías entre contenidos, así como bellas armonías entre formas y contenidos (relaciones que sacan a los contenidos de la realidad para darles una significación fantástica, esto es, artística), como lo demuestran infinidad de obras de arte. "Las Meninas", de Velázquez, expresa muy bien esta antítesis. Por consiguiente, el purismo queda reducido a un sector artístico y, en esta virtud, no explica la totalidad del arte, que es el objeto fundamental y primero de la estética. Si la base del purismo está en lo que sea la armonía, y si ésta se revela en contra de él, ya que en la realidad aparece con un sentido más amplio (armonía de forma y contenido), se llega, siguiendo sus propias vías, a una contradicción interna: en arte, la armonía es exclusiva de las formas y, a la vez, no es exclusiva de las formas.

En segundo lugar, el purismo aspira a ser una estética, una filosofía del arte, una teoría de lo bello. Ahora bien, la filosofía del arte debe explicar todo arte posible, y en tanto que el purismo proclama como únicamente auténtico el arte puro, carece de la característica fundamental de toda estética, la universidad, puesto que particulariza de antemano su objeto en el formalismo, convirtiéndose, por tanto, en una tendencia de arte, en una iniciativa como la idea que engendró la "pintura absoluta" (cubismo), para la cual, dice Franz Roh, "la obra pictórica no es más que una armonía de forma y color; ésta es su finalidad única". En este último caso no se discute nada: no tiene sentido afirmar o negar la validez lógica de las ideas cubistas; no son filosofía; sólo es posible explicárselas históricamente, como el espíritu inquietante del

barroco, como el clasicismo, como el goticismo, que únicamente pueden comprenderse en su ámbito concreto, ajeno a la filosofía, por medio de la historia del arte o de la crítica estética. La situación del purismo es idéntica a la del impresionismo, que partió de un punto de vista luminoso, de una ideología limitada, válida únicamente para su inmediato objeto: la pintura impresionista. Estas consideraciones, pues, justifican la denominación del purismo que, no pudiendo encontrar acomodación en la esfera de la estética, se queda en el mundo del arte; por eso le llamo purismo artístico.

Estas dos objeciones fundamentales que resumen la insuficiencia filosófica del purismo estético, así como su exclusivismo práctico, real, abren las puertas, o cuando menos a ello nos conducen, a un territorio más amplio en la filosofía del arte que no es otro que el de la verdadera teoría, que es cosa bien distinta a una unilateral hipótesis. Por un lado toda filosofía debe aspirar a una definición totalitaria y, por otro, toda ideología artística debe ser consciente de las posibilidades prácticas de realización.

Una vez asentado esto, creo que hay que buscar otro sendero para la estética, y, en lo concerniente a la creación artística, hay que hacerla sin detenerse en vestíbulos ideológicos: después de hecho el arte puede venir la crítica justamente a explicarlo; no tratemos de explicar lo que no se ha hecho, ¿es posible la teoría de lo que no existe?

El verdadero purismo

Con las anteriores conclusiones, he deducido una concepción del arte basada en el principio de la armonía, ya no en el estrecho sentido, sino en el más amplio que se pueda imaginar. En efecto, creo que la armonía es un ingrediente esencial del arte; sin él no hay arte. La armonía es el principio explicativo fundamental de la estética, y su esfera es tan amplia que sobrepasa las nociones de forma y contenido, ya que pueden existir armonías entre formas, entre formas y contenidos y entre sólo contenidos. De aquí se desprende que los conceptos de forma y contenido dejan de tener el importante sentido que

hasta ahora se les ha dado en estética. Sin embargo, creo que es necesario restaurar, no precisamente esas dos nociones según las entiende vaga e imprecisamente el purismo, sino otras nuevas, en algo parecidas a aquéllas en cuanto a su importancia. Mejor dicho, hay que puntualizarlas para iniciar con su presencia en la estética una nueva y rigurosa determinación filosófica del arte. El principio de la armonía es evidente en el arte, pero con él no se llega a la teoría específica de las artes. Esos dos conceptos que aquí se van a proponer, son los que deben abrir el camino para una verdadera estética de las artes; por eso voy a proclamar, aun cuando haya yo desechado el purismo artístico como insuficiente dentro de la filosofía, un nuevo purismo, completamente distinto al anterior; una teoría independiente de toda realización práctica; en suma, que sea no un purismo artístico, sino un verdadero purismo estético.

Es conveniente advertir que el purismo que se trata de establecer no se refiere a las formas materiales del arte; por el contrario, será tomado siguiendo el sentido que a las ciencias puras les da Husserl, es decir, como esencia opuesta a lo empírico. Es necesario seguir este camino en vista de que la auténtica estética no tiene que concluir para nada con realidades, con cosas empíricas, como son las formas y los contenidos concretos del arte, sino con verdaderos conceptos, con puras esencias. Por eso la más elevada estética, desligada ya de la psicología estética, es una ciencia pura.

Son, pues, dos las concepciones que aparecen ahora a la vista: el purismo artístico y el purismo estético, completamente distintos; es más, su sentido es opuesto el uno al otro. El primero, en su aspecto más extremo, se refiere a la orientación práctica de una aspiración artística y, en cambio, el segundo encuadra en el reino de la filosofía científica.

El purismo estético parte del dato real del arte para elevarse a la esfera de los a priori; el artístico, por el contrario, procede del concepto al hecho, lo cual es siempre un pragmatismo al normar el primero al segundo, o bien, es una metafísica cuando se elabora un ente real de existencia distinta a la de la experiencia.

El purismo estético, teniendo siempre presente, suponiendo de modo necesario el principio de la armonía como un derivado del fenómeno dado en la

conciencia artística (pues es una categoría), entra en la diferenciación de las artes con un nuevo concepto que afirma la necesidad de independencia de las mismas, en virtud de que las emociones estéticas que se producen en cada una de ellas son especiales, irreducibles. De manera que la armonía, como categoría fundamental del arte, tiene una realización, una actualización especial, distinta en cada caso particular de bella arte. Y esto es así, porque la emoción genérica originada en la contemplación de cada grupo de obras artísticas (arquitectura, escultura, pintura, literatura...), no podrá jamás engendrarse en otro que no sea el considerado. Cada arte se independiza de las demás, más que por sus medios materiales de expresión, por el género emotivo correspondiente, el cual tiene cierta relación con los antedichos medios en tanto que son los condicionantes empíricos de aquél. Esta naturaleza específica del placer en las artes, es el que sumado a los medios reales de cada una de ellas, completa su esencia con bastante perfección, puesto que los solos medios, en si y por si, separadamente, no caracterizan estéticamente un género de arte. Los medios materiales pueden una vez estar en el arte, pero no siempre: unos mismos medios pueden servir para distintos fines. Por tanto, es indudable que cada una de las artes completa su concepto con esa nueva nota, el especial placer que se siente en cada una y que es tan esencial como los medios efectivos de las mismas. La síntesis de ambos define, según los casos, cada arte en particular: por un lado los medios y por el otro el fin a que aquéllos están subordinados, por un lado lo sensible y por otro lo psíquico.

Por eso Ortega y Gasset dice al respecto: "Ninguna ley de orden público nos impone la tarea de leer versos, ver cuadros, oír músicas o asistir al teatro. Tampoco nos lleva a ello ninguna urgencia vital, como nos unce al trabajo el hambre. Si, pues, el arte no puede vivir apoyándose en una necesidad externa a él, tendrá que justificarse a sí mismo y por sí mismo. Esta justificación no puede ser más que una: causar placer. Y cada arte para existir con plenitud, para ser un arte diferente a los demás, tiene que asegurar un placer que sólo él pueda dar. De esta suerte adquiere cada una de las artes interna justificación, haciéndose

necesaria, imprescindible, para engendrar un determinado placer". (El Espectador, tomo IV: Elogio del "Murciélago").

Además de las bases intrínsecas de las artes, hasta aquí expuestas como individualidades emotivas independientes, existe una razón que encierra una explicación más estricta respecto de la utilización del material psicológico que se lleva a cabo en las distintas artes y que, por supuesto, tiene que ver con la intromisión de unas esferas sentimentales en otras, correspondientes a artes diferentes. Esta segunda argumentación no se basa en una clasificación de emociones como la anterior, sino que, admitiendo ésta en principio, se vale de un nuevo concepto que justifica sobradamente la posibilidad de que unas artes tomen, para sus propios fines, materiales ajenos, generalmente atribuidos a determinadas artes. Este principio es una noción conciliadora en la lucha de las artes por los materiales psicológicos, que también son medios indispensables para la construcción de la obra artística; vale para todas las artes, ya que no hay ningún arte con un material rigurosamente propio o exclusivo. Este nuevo principio es la idea de la jerarquía. Jerarquía, en el arte, quiere decir que las cosas no pertenecen en modo absoluto a ninguna esfera determinada; unas bellas artes podrán emplearlas con más frecuencia que otras, pero su independencia no es nunca absoluta. El sentido de un medio expresivo, de un material de combinación, le adviene del papel que esté desempeñando en la obra, de la importancia que tenga dentro del orden armónico, y, por consiguiente, a su vez, depende del arte que lo elija. Este sencillo hecho de ordenar jerárquicamente los objetos psicológicos, que son medios de un fin final que es el goce estético, fundamental, ipso facto, el aparente desorden existente en las artes, al tomar para sus propios fines, medios o expresiones ajenas.

Ahora bien, ¿cómo conciliar este principio integral que se esconde debajo de los elementos fugaces del arte a manera de ley, con el anterior, que es un principio diferencial? ¿Cómo es posible que la jerarquía como categoría que explica el hecho de las intromisiones de las artes pueda concebirse sin contradicción con la razón intrínseca de cada arte, según la cual cada una de ellas tiene su propia esfera definida, incuestionablemente, por la emoción sui generis que

despierta? La reconciliación de ambos principios aparecen con clara evidencia después de tomar en cuenta que en arte una cosa son los medios expresivos, los materiales, los sensibles, como el leguaje en la literatura, el sonido en la música, los colores y el dibujo en la pintura..., y otra cosa son las emociones de ellos derivadas. Es decir, las artes pueden tomar los elementos psíquicos que les plazcan, aun cuando no sean los clásicamente admitidos como propios, siempre y cuando la emoción sea suya y no ajena. Es decir, son dos puntos de vista completamente diversos los que se refieren a los dos principios aludidos: la jerarquía se relaciona con la constitución objetiva del arte, con su composición y, por el contrario, el goce específico se relaciona con el espectador, con el contemplador. Se refiere a la jerarquía el caudal psicológico susceptible de combinación; se refieren, en cambio, al placer especial de cada arte, los medios de expresión que dan el tono especial, según el arte de que se trate, a la composición; cada arte al hacer una obra, hace pasar toda vivencia simple como por un tamiz especial, a través de sus medios expresivos correspondientes, lo que da origen a la emoción genérica en la contemplación de obras de arte de una sola clase.

Al descubrir, por ejemplo, la inconexión entre una expresión derivada en apariencia de un medio expresivo ajeno a un arte, y el goce particular que a él debe corresponder, es cuando se produce un caso de desarmonía; se produce una perturbación interna que es, por principio, inartística. En cambio, cuando esta misma desarmonía tiene su razón de ser, considerada desde más arriba está formando parte, relacionándose con otros elementos de la obra, se convierte, ante el espectador, en un nuevo elemento de armonía (desarmonía armónica, como por ejemplo las disonancias debussyanas).

En síntesis, para concebir cada arte hay que tener en cuenta las dos leyes hasta aquí expuestas: la de la propia justificación por la emoción especial de cada una y la de la jerarquía de las cosas en función de la otra. Esto es, cada arte tiene como supuestos, principios generales que rigen su diferente constitución con respecto a las demás, sus propias condiciones materiales y, amoldados a ellas, los elementos psíquicos variables, susceptibles de jerarquización. Estas dos leyes constituyen la esencia de las artes en tanto que especies.

La superposición jerárquica de los objetos es distinta en las diferentes artes, y, por consiguiente, origina expresiones igualmente diferentes. En la pintura, verbi gracia, los supuestos primeros, los invariables, son los colores y el dibujo en dos dimensiones; los ingredientes variables son indeterminados, son infinitos, pero, al entrar en contacto con los anteriores, al unificarse ambos, adquieren una pictorización, aun cuando esos mismos elementos en otra ocasión hayan servido de bases primordiales a otro arte, como en la representación pictórica de la arquitectura característica de Rafael o, en el terreno de la música, la poética expresión de misterio de la música de Wagner.

Este es, a grandes trazos, el purismo estético: purismo porque sus principios son esencias, y estético porque es de alcance universal. Creo que si hay algo de verdad en estas ideas, inmediatamente podré pasar a continuar el estudio del arte que preocupa al futuro: el cinematógrafo. Será, pues, esta nueva tarea la confirmación de la teoría. En resumen de todo lo hasta aquí dicho, repetiré una frase de Joyce: "La primera fase de la aprehensión es una línea de límite trazada en torno del objeto que ha de ser aprehendido".

Una nueva realidad

La conciencia contemporánea ante el estado de complejidad de los objetos con los cuales tiene que reaccionar, ha llegado a situarse en una verdadera encrucijada en la hora presente, que tiene que salvar por razón de que la evolución de la época no es concebible sin una constante selección, negación o superación histórica del pasado inmediato, de la herencia recibida de los antepasados más cercanos. Este fatalismo ineludible que obliga al hombre, o sujeto de la historia, a aceptar la faena de modificar lo que hereda, en todas las épocas, hoy igual que ayer, igual ayer que mañana, precisamente se cumple en la reciente orientación estética.

Las sensaciones al servicio del arte con su centro fundamental y director, la conciencia artística, parecen haber entrado en máxima actividad, no porque hoy se tenga un empuje artístico mayor que en otros tiempos, sino

en virtud de que el vasto campo de objetos con que tropiezan, las obliga, por la correlación objeto-sujeto, a un esfuerzo de igualación, de íntegra captación de los mismos. Para poder hablar de un momento histórico como unidad, como organismo pleno de sentido, es necesario considerar el equilibrio entre el objeto y el sujeto de una época, ya que el sujeto aislado no existe, así como tampoco el objeto; siempre el uno se presenta en función del otro. No tienen la más mínima significación un hombre aislado, como lo estudia la antropología, ni una realidad que carezca de la iniciativa personal de un sujeto, como la naturaleza que estudia la ciencia física. Cuando el desequilibrio existe, el sujeto, el hombre desnaturalizado de su medio entra en actividad sobrehumana para ganar su destino, para alcanzar el puesto que debe corresponderle en el diálogo cósmico, en esa relación entre un sujeto, que es la potencia, el factor activo y un objeto, que es la realidad o factor pasivo.

Este hecho en el que el hombre desamparado por circunstancias especiales, trata de encontrar su propio equilibrio, esta necesidad de humana compensación es, sin duda, una ley universal de la historia. Cuando un régimen político, por ejemplo, no satisface a la nación que lo sostiene, ésta se subleva y lucha por reconquistar su propio destino que en este caso lo constituyen sus íntimos ideales.

En nuestro tiempo, con el avance enorme de la técnica, poseemos todos los procedimientos más los nuevos; estamos en un momento de saturación de realidades; lo pasado se une a lo que es propiamente nuestro. Antes este hiperconocimiento del mundo, el hombre no hubo de seleccionar, porque de haberse efectuado esto, el resto de circunstancias no elegidas seguirían siendo, a pesar de todo, un factor tan real que hubiera inhibido el desarrollo de los materiales aceptados. Tampoco fue posible luchar contra las realidades, negarlas, como se pretendió hacer en un principio con respecto al pasado, porque sería desconocer lo que de humano hay en el hombre, sería aislarlo de una parte del mundo. La solución estuvo en el hecho de superar lo ya existente, lo dado, en beneficio de una nueva personalidad, de un nuevo y auténtico momento histórico. La mejor manera de elevarse sobre un pasado agotado es

superarlo por medio de él mismo; no se trata de proponer nuevas fórmulas de vida independientes de esa materia inanimada, sino proponerlas en vista de ella, salidas de ella precisamente.

Igualmente pasa en el terreno del arte: la pintura, la música, la danza..., son realidades perfectamente conocidas dentro del complejo mundo que nos rodea. No obstante el valor independiente que poseen, el hombre actual siente la necesidad de buscar un arte nuevo, más activo, más vital, que satisfaga plenamente su exaltada sensibilidad: tal es el cinematógrafo.

Es un arte el cinematógrafo que nace de dos realidades, de la fotografía, por lo que tiene de dos dimensiones, y de la danza, por lo que de movilidad y sonido en el tiempo tiene. La fotografía sonora en continuo movimiento es, pues, el cine desde el punto de vista de los medios de realización técnica. Este arte, adecuado a la psicología más completa de la época, es un resultado, como antes dije, de la superación de lo ya existente, y por tal motivo se le puede declarar como la manifestación representativa del arte en el siglo XX, el arte del novecentismo, que diría Eugenio D'Ors. La encrucijada a que halló salida el cinematógrafo estaba formada principalmente por la plástica inerte, el movimiento y el sonido aislados. La sensibilidad no podía sustraerse, como facultad activa, a la síntesis de estos elementos materiales, y asimilándolos en su propia esfera artística, hizo posible una nueva realidad: el mundo filmográfico.

La exigencia de la hora presente ha sido satisfecha. El equilibrio se ha restablecido con la invención del cine. A mayor realidad objetiva, mayor actividad sensible; a mayor desarrollo de la técnica, mayor posibilidad artística. Al cumplirse de este modo la voluntad de superación, el cinematógrafo adquiere rápidamente un nuevo sentido con respecto a las artes consagradas, más allá de la fotografía, de la danza y de la música. Este nuevo arte es la realidad que capta la fotografía, desrealizada, es decir, vista a través de una intención estética. La plasticidad, el movimiento y el sonido dejan de tener su funcionalidad natural y adquieren una orientación eminentemente artística en virtud de la libre composición dictada por la fantasía creadora.

Lo variable y lo invariable

Todo arte es determinado por dos categorías fundamentales, a saber: los medios materiales de realización y las expresiones de ellos derivadas. Estas expresiones cambian con cada obra de arte y, por este motivo originan correlativamente en el espectador, otras tantas vivencias psicológicas, constituyendo el mundo de los elementos susceptibles de combinación artística. De aquí deriva una doble característica de las artes: lo invariable y lo variable. Lo invariable está representado por los medios materiales de realización, que son siempre los mismos para cada arte, y lo variable por las expresiones que no son sino la resultante de la combinación de dichos materiales. Esta combinación no sólo se define por la estructura material de la composición, sino también por su naturaleza psicológica, es decir, por la infinidad de vivencias de que dispone el artista. En tal virtud, lo variable siempre está al servicio de lo invariable. Esta función en la que lo variable existe en y por lo invariable, que es la condición real o material dentro de la cual entran las expresiones psíquicas variables, trae como consecuencia un perfil distinto en el resultado final de cada arte particular, puesto que los elementos psíquicos y físicos variables, al entrar en contacto con el material invariable condicionante de las artes, con los medios propios de expresión de cada una de ellas, necesariamente se produce en el espectador una impresión sui generis. Esta fusión desvirtúa el sentido que aisladamente pudiera tener, por una parte, el factor psicológico y, por la otra, el factor material de realización.

La intervención, pues, del principio invariable-variable[2] hace posible la diferenciación específica de las artes, puesto que su contenido varía en cada caso de arte concreto, y, a la vez, formalmente las unifica en el concepto general de arte.

Pues bien, desde el punto de vista de la estética, el cinematógrafo participa, del mismo modo, de este principio. Lo invariable que hay en él, debe empezar a determinarse, como toda cosa real o empírica, por medio de las categorías de la experiencia sensible: el espacio, el tiempo y el espacio-tiempo.

Esta determinación se refiere a la naturaleza física de sus medios de expresión, que hace que supongan las anteriores categorías. El cine dispone en la actualidad de tres medios: Primero. La fotografía, por medio de la cual se consigue el efecto plástico. Segundo. La sucesión de fotografías diferentes, cuya imperceptible diferencia entre una y otra da origen a la continuidad del movimiento. Tercero. El sonido, que puede provenir realmente del objeto o es añadido artificialmente a su gráfica presentación. Estos tres caracteres sumados a su participación del espacio-tiempo, constituyen las condiciones invariables, esenciales para la existencia de toda obra cinematográfica. Tales son los límites de este arte.

Ahora bien, estas condiciones no agotan en modo alguno la esfera íntegra del cine como bella arte. Es decir, los medios no abarcan completamente ni la realidad artística ni, por consiguiente, su idealidad estética, son tan sólo los límites de la posibilidad práctica de realización; falta, por lo tanto, completar su íntegro sentido con la concepción de lo variable. Se ha dicho, en otra ocasión, que unos mismos medios pueden servir para distintos fines. En la relación medio a fin no es posible separar el uno del otro, ni tampoco concebir la consecución práctica del segundo, sin tener en cuenta el primero; el conjunto de ambos hace la cosa; así, una obra de arte que expresa un ideal (lo bello) se sitúa entre ese ideal y la materia informe; su existencia es una síntesis, una unión concreta entre el material empírico, que es el medio, y el valor, que es el fin que le infunde sentido. Esta relación de medio a fin en el arte se llama, platónicamente hablando, participación; en efecto, una obra de arte es un hecho que vale en tanto que participa de la idea, en cuanto se refiere al valor belleza.

La otra condición del arte es el segundo miembro de la relación categorial invariable-variable, que es un principio formal que da origen a la jerarquía artística, distinta en cada arte, y que, concretamente hablando, se convierte en el principio de la jerarquía estética en cuanto es considerado como ley interna de cada arte en particular. Este factor variable, como su nombre lo indica, se caracteriza por ser indeterminado, infinito en contraposición al factor invariable,

que es único, limitado e insustituible. Así es que, la parte variable del arte, es una esencial e ilimitada posibilidad, según la cual no sólo su contenido varía de un género artístico a otro, sino que también, en el campo de las individualidades, es imposible que dos obras se identifiquen. Las obras de arte de un mismo género tienen en común los elementos invariables, los medios materiales de expresión, que son los condicionantes reales de ellas, y tienen de propio los elementos variables, individualizantes o condicionados. Del mismo modo, las artes o géneros artísticos se diferencian en lo que cada una de ellas tiene de invariable, y se asemejan en tanto que participan de lo bello.

En el cinematógrafo, lo variable está constituido por el conjunto de expresiones que se actualiza formalmente al fusionarse íntimamente con lo invariable. Aunque los condicionados empíricos variables existen en número infinito, por definición, y no pueden concebirse íntegramente en la experiencia, no obstante su aparente desorden, es posible hacer desaparecer éste y entender científicamente su infinitud, clasificándolos psicológicamente, puesto que son reducibles a la esfera de la conciencia. Estas individualidades variables, contenidos de la conciencia, obedecen a una clasificación fundada en una escala de menor a mayor vitalidad psicofísica (de la naturaleza inorgánica a la psicológica de los fenómenos). En este concepto, el cinematógrafo dispone, desde el punto de vista de lo variable, de los siguientes tipos de fenómenos: a). fenómenos físicos: luz, cuerpos inertes, perspectiva... b). fenómenos biológicos: seres vivos y sus correspondientes reacciones. c). fenómenos psicológicos: pensamientos, voliciones y sentimientos. d). fenómenos subconscientes: material originado en el bajo fondo de la conciencia humana.

Todo este material inagotable que aparece ahora ordenado de un modo general, en sí y por sí mismo no tiene ningún valor artístico; éste lo adquiere por dos caminos: 1° en cuanto entra en relación con la condición material invariable de un arte determinado, esto es, en cuanto su infinidad se concreta positivamente merced a la fotografía, el movimiento y el sonido del cinematógrafo, y el 2° en cuanto participa esta correlación de seres variables e invariables del principio más general de la estética, de la síntesis

en la armonía, que es la ley supuesta por todo arte. Los dos caminos son necesarios, y por ser necesarios son leyes; el uno es menos general que el otro; el primero supone el segundo, porque de lo contrario la actualización de la correlación antedicha existiría independientemente del valor y contravalor belleza-fealdad. Por otro lado, por el lado subjetivo del problema, se tiene, formando con las otras dos una tercera condición del arte, que la fantasía es la facultad mediadora entre la vivencia y su realización formal, operación que se lleva a cabo dentro de los límites impuestos por las leyes anteriores, o lo que es lo mismo, la fantasía solamente es fantasía artística cuando se construye con ella una composición concreta en virtud de la ley invariable-variable y, también, cuando el objeto contemplable es armonioso, tanto en su conjunto como en cada una de sus partes.

Si al cumplirse estas condiciones se cumple con las condiciones del arte, y si los elementos arriba clasificados realmente cumplen con estas esenciales condiciones, aun cuando su naturaleza específica no tenga que ver para nada en este acto de constitución genérica, la clasificación de los fenómenos, como determinación específica cinematográfica, puede rigurosamente dar origen a una correspondiente clasificación de estilos dentro del arte considerado. Cada estilo queda definido por lo más diferente que tiene, por el carácter de cada uno de los grupos mencionados de elementos variables, o mejor dicho, por la expresión específica dentro de la constitución genérica de la obra, derivada de la naturaleza del conjunto de elementos, correspondientes a lo variable de la obra, que predominan en la composición. Esta preponderancia en el estilo es la manera de concebir la definición del mismo, no por otra cosa sino porque la puridad, la exclusividad absoluta de lo específico es irrealizable concretamente en la práctica. Por eso es por lo que en la teoría se toma solamente lo característico para definir un estilo en general, para precisar su concepto, añadiendo, naturalmente, la nota de la preponderancia sobre los demás ingredientes de la obra.

El concepto de estilo es válido para todas las artes. En el caso especial del cinematógrafo es patente esta validez, pues según predomine el carácter

físico, biológico, psíquico o subconsciente de los fenómenos sobre el resto expresivo de la obra, se derivan los correspondientes estilos cinematográficos: el cine físico, el cine orgánico, el cine psicológico y el cine subconsciente. Esta clasificación ideal de estilos es muy general; de su combinación pueden resultar otros nuevos, o sea que, desde el punto de vista de las combinaciones entre elementos variables, así como del de la intervención de factores en sí extraestéticos, como la orientación educativa, la propaganda política..., en el funcionalismo integral artístico de la obra, la visión panorámica de los estilos en el cinematógrafo se amplía en un infinito número de perspectivas.

El goce específico

Cada arte se afirma a sí misma en virtud de la independencia que guarda su emoción correspondiente frente a las respectivas emociones de las demás. Esta razón es una realidad; por ellas las artes no pueden reducirse las unas a las otras: a cada realidad emocional propia, corresponde una esfera especial en la estética. Lo único que regula prácticamente la concepción de la obra de arte, es el sentimiento de belleza que produce. En el cinematógrafo el sentimiento estético es, por tanto, autónomo, puesto que los factores invariables simados a los variables originan, forzosamente, una síntesis, resultando final de la creación artística. Como la finalidad artísticas de una obra cinematográfica no tiene otro sentido que el de ser captada por un espectador, ha de producir, de modo necesario, una impresión sui generis, independiente de la que produciría la pintura, la música, la arquitectura... Así, pues, partiendo del goce específico, de la síntesis final en la contemplación de cada escena, lo característico del cine no reside únicamente en los medios de expresión de que dispone, sino que también está en la fusión de éstos con los ingredientes seleccionados. Ahora bien, esta síntesis, susceptible de variación en cada nueva escena, no adquiere significación real sino cuando es vivencia del contemplador; por consiguiente, no es algo en sí, no es algo estático, tiene una función que desempeñar: expresar las armonías de la obra, producir una fruición, un

sentimiento estético muy singular. Cuando Eisenstein nos presenta perspectivas supuestas por transparencias, que se entrecruzan y combinan debido al uso maestro del dinamismo fotográfico, la emoción estática que despierta en concreta, inconfundible, inconcebible en otro arte y que va en completo acuerdo con la técnica cinematográfica.

Esta independencia o autojustificación de las artes, se confirma con más rigor al analizar los estilos cinematográficos. Todo el mundo sabe que lo que de inconfundible tiene una expresión en general no es nunca la forma externa del objeto expresivo, sino que es lo que de interno y psicológico, lo que de emotivo y sentimental tiene. Ahora bien, como los estilos son ante todo carácter personal de las cosas, es decir, ante todo son interioridad expresada, la emoción mientras sea más inconfundible, más cercana andará la obra, que la supone, de una mayor intensidad de estilo. A pesar del dominio expresivo que ejerce el material variable en la obra (elementos físicos, orgánicos, psicológicos...), la impresión final que deje será siempre cinematográfica, ya que la física, la biología... consideradas en sí mismas no tienen sentido artístico; mas, al llevarse correctamente este material a la película, se obtiene, por este mismo hecho, un efecto final concreto, inconfundible, eminentemente cinematográfico. Es decir, todos los elementos heterogéneos de que dispone este arte, deben sufrir ineludible una cinematografización, pues si han de formalizarse en la pantalla, tiene que ceñirse a la primera condición constitutiva del cinema: la fotografía en movimiento y en sonido.

La progresión cinematográfica

En la forma como están organizados los estilos cinematográficos, se descubre una ley progresiva derivada de la relación categorial invariable-variable, que antes de ha expuesto; progresión que no es sino la especificación cinematográfica de la jerarquía estética.[3] Los principios universales de la estética de los cuales participan todos los géneros artísticos, en el caso particular de cada uno de estos géneros, se convierten en leyes internas de los mismos, es decir,

los principios de alcance general de la estética se convierten en principios particulares válidos únicamente para cada una de las artes concretas, merced a que la ley interna que rige un género determinado de arte al convertirse de especie (en tanto que participación de un principio estético general) en género (en tanto que las obras reales de arte participan de él), requiere una nueva esencia, un nuevo concepto, distinto al del principio general, formado por este último, que ha de estar supuesto siempre, más las notas características del arte de que se trate. Luego entonces la progresión cinematográfica es la ley genérica de las producciones filmográficas.

La ley anteriormente definida está en este caso: aparece a la evidencia tan sólo cuando el objeto analizado es el cinematográfico, y no cualquier otro género artístico; por eso dicha ley tiene que valer en tanto que se refiere única y exclusivamente a él. La progresión cinematográfica es una ley constituyente de las diversas formas o estilos del cinematógrafo, por una parte, pues según el número de estadios que una obra contenga en cada caso, esto es, según el número de escalones que haya alcanzado, depende su estilo correspondiente. Por otra parte, esa ley intrínseca del arte filmográfico es una progresión irreversible, es decir, tiene un único sentido, sigue una sola dirección, siendo imposible de concebirse en otro orden que no sea el que se tiene partiendo de un punto determinado. Es irreversible porque es una progresión que parte de un punto fijo, que es lo invariable de dicho arte, y apunta al infinito, que es lo variable del mismo, o lo que es igual, los dos extremos de la progresión son diferentes, cada uno desempeña un papel especial; si diferencia es, pues, esencial. Sería un absurdo entenderla a la inversa, esto es, yendo de lo indeterminado a lo determinado, de lo infinito a lo infinito, de la multiplicidad de materiales informes a las condiciones o medios fijos de un arte. La verdad es todo lo contrario, como se ve con meridiana evidencia: hay que entender la estructura de la serie de diversas películas, desde el punto de vista del estilo, partiendo de los límites invariables del cine, y sobre ellos, una vez previstos, reconstruir la obra o, mejor dicho, explicarse el cinematógrafo como el resultado de la supeditación del material elegido, que es variable según los casos, a las condiciones invariables del mismo.

Con la progresión cinematográfica pasa igual cosa que con la categoría general invariable-variable, que es también irreversible, con la diferencia de que en esta última ley solamente son dos los términos de la relación; en cambio, la considerada por la estética del cine, siendo una progresión, debe siempre tener cuando menos tres términos sucesivos. Así, lo que la progresión cinematográfica tiene de más que el principio general, lo que la distingue principalmente de la categoría de donde ella deriva, es el segundo término de la correlación, esto es, lo variable. Este segundo miembro, en el cinematógrafo, tiene distintos estadios según los casos, que ya han sido señalados a grandes rasgos comparándolos a los peldaños de una escalera; sumados todos ellos constituyen la serie ordenada y progresiva de los estilos cinematográficos. Estos escalones deben entenderse como posibles grupos de películas que, por la distinta naturaleza de los elementos predominantes en ellos, por su carácter imperante, constituyen los distintos estilos: el físico, el orgánico, el psicológico... Esta clasificación, aunque clara dentro de la precisión de la teoría, en la realidad es un poco más elástica; las películas no siempre pueden incluirse rigurosamente en alguno de dichos estilos, del mismo modo que los estilos arquitectónicos, aunque conceptualmente bien definidos, no son capaces de comprender de una manera matemática las obras correspondientes, y, por tal razón, se las ordena y clasifica según domine en su compleja unidad una característica u otra: así ocurre con el barroquismo o el clasismo, con el art nouveau o el funcionalismo de los edificios.

El material que emplea el cinematógrafo es el único que existe, el real, es decir, no hay un material exclusivo para el cinematógrafo; el material en sí y por sí mismo no es nada en el arte, su sentido depende del fin que se le imponga. Ahora bien, el arte cinematográfico toma ese material, para sus propios fines, de una manera muy especial, ya que es un arte objetivo para los sentidos, que es ante todo y sobre todo presentación, graficación en movimiento y sonido, en suma, cinematografización de las cosas. La menor o mayor vitalidad de los objetos cinematográficos determina un orden pertinente que representa el contenido concreto del término correlativo variable del

principio general. Este grado de animación de las cosas, este escalonamiento que parte de la sensibilidad externa, nace de la intención de verlas desde el punto de vista fotofónico. Por eso se justifica la progresión como válida únicamente para el cine. Toda primitiva objetivación visual es, por tanto, tomada aisladamente, ella misma, es decir, lo primario de las cosas que son objeto del ver es su forma exterior. Si el cine es por su condición invariable algo visual y auditivo, su objeto más inmediato será la corporeidad de las cosas puramente, su aspecto externo, su forma, su movimiento y su sonido.

Pues bien, como la posibilidad que tiene el cine, así como la que tiene cualquier arte, no sólo se reduce a su principio material de expresión, es decir, a sus medios reales de actualización, el contenido concreto de la progresión, de la jerarquización fílmica de los estilos, que es variable e indeterminado, ha de ser no únicamente corpóreo, físico, sino también vital y psíquico. Por eso la progresión ha de basarse en el menor o mayor grado de animación psicofísica, desde lo inerte de las cosas hasta los estados más complejos de la conciencia psicológica; el primer caso se acerca más a la condición invariable del cine, y el segundo, en cambio, es el que más se aleja de ella. Por esa razón y no por otra, la progresión formada por los distintos estadios cinematográficos ha de partir de lo más próximo a lo invariable y complementarse con los restantes y sucesivos escalones que, en riguroso orden, deben ir desde lo externo de las cosas hasta lo interno de ellas, de la apariencia a la expresión.

El orden del escalonamiento estructural del material variable no puede ser alterado, porque si con los medios invariables se va a cinematografizar un material psíquico, pongamos por caso, sin pasar por su forma externa, se falsifica la producción, se desvirtúa su íntimo sentido, ya que el goce originado por lo psíquico dejaría de ser, en esta ocasión, algo específico de la fotofonía expresiva y, por lo mismo, permitiría ser sustituido por el originado en otra arte, por el del género novelesco acaso. Si se quiere gozar de un contenido psicológico como tal, independientemente de la forma plástica que lo exprese, es preferible, a ir al cine, sumergirse en un buen libro de literatura o en una hermosa poesía. Es esta la razón por la que no es posible modificar

el orden jerárquico de la progresión. En conjunto, pues su pleno sentido es este: toda obra para ser cinematográfica necesita partir de los medios reales de expresión e ir integrándose con lo externo primero, con lo menos externo después, con lo interno por último, de manera que cada estadio, cada escalón, para ser significativo dentro del cine, ha de suponer de modo necesario el inmediato anterior. Así, pues, si se quiere hacer una película empleando estados subconscientes, por la razón estética antes dicha, se debe atender a los estadios anteriores: el de lo consciente, el de lo orgánico, el de lo físico..., para que no se desvirtúe la autenticidad del cinematógrafo como bella arte. Cuando en la película "Remolino", de estilo psicológico, se efectúan las metáforas de estados de ánimo presentando correspondencias objetivas que los sugieren, como el oleaje significando tirantez en la situación, intensa lucha interior, no se hace sino expresar una vivencia interna, psicológica, pasando por una graficación natural, por una realidad externa. La tragedia que esta película francesa nos presenta, se manifiesta por medio de expresiones orgánicas sensibles (sentimiento erótico de las actitudes). Por medio de la música, por medio de los objetos domésticos (refinamiento, lujo objetivo) y, en fin, siempre por medios eminentemente cinematográficos.

El cine inorgánico

El cine inorgánico es el único que puede, dentro de la progresión, existir aisladamente. Pero antes que nada hay que decir lo que debe entenderse por cinematógrafo inorgánico. Basándose en la progresión cinematográfica, hay que considerar como cine inorgánico aquel que emplea un material físico externo que se aproxima al invariable, ya que la identificación absoluta entre ambos es imposible, teniendo en cuenta que el segundo es condición permanente de este arte, mientras que el primero, siendo de igual naturaleza inorgánica, se caracteriza por presentar múltiples aspectos y ser susceptible de otras tantas combinaciones. Es el cine absoluto, como diría el cubismo, el cine puro del que ya se han hecho algunos experimentos.[4] Su norma principal consiste

en tomar la apariencia de las cosas, su sensible corporeidad, sin referirla a un significado o expresión interna, y hacer con sus múltiples casos diversas combinaciones, tanto en la superficie de la pantalla como en la sucesión en el tiempo del movimiento y del sonido. Estos objetos pueden ser formas puras, exentas de significación lógica y de expresión emotiva, y su combinación; movimientos de formas puras, sin trama psicológica, y su combinación; y colores puros con sonidos puros, sin referencia interna, y sus respectivas combinaciones. Todo este material es susceptible de armonía, de contrapunto, de relaciones puras como las musicales, y que sintetizando en una obra que esté dentro de la fotografía en movimiento sincronizada, constituye el ideal del cine inorgánico, llamado, en oposición al cine escenográfico derivado del teatro, cine purista.

El aspecto externo es lo más característico de este cine, y por tanto, es el que define su propio estilo. El cinema inorgánico es el primer escalón de la progresión fílmica desde el momento en que no presupone ninguna otra unidad variable de carácter cinematográfico; sólo implica la condición física de la música, de la danza y de la fotografía, que así aisladas no empiezan a ser todavía lo que en esencia es el cine; la unidad de convivencia de estas tres artes en una misma y especial fruición sentimental es la razón primera para concebir la existencia del cinema más elemental: el inorgánico. Por los ingredientes que emplea justifica su propia existencia, su realidad, puesto que no necesita del uso escalonado de la progresión para que el material variable adquiera sentido fílmico al suponer, como los otros estilos, los estadios anteriores. Por ese motivo tiene en sí mismo la razón de ser su existencia independiente; puede vivir sin el auxilio de los restantes estilos cinematográficos.

El cine puro es el primer paso, en el orden de la estética, para la formación del mundo completo del cinematógrafo en general. Todo lo que nazca después de él, todo lo que quiera erigirse como cine artístico, por necesidad ha de suponerlo.

Aunque en la práctica quizá sea muy difícil producir una obra estrictamente atenida a este postulado de puridad, de mera materialidad inorgánica,

se puede considerar que en los casos en que dicho postulado predomine, la obra, por este mismo hecho, queda dentro del estilo correspondiente. Muchas veces los dibujos sonoros y a colores son verdaderas realizaciones de esta tendencia. El porvenir de esta nueva modalidad parece radicar en esta escuela de pintura casi abstracta, móvil y sincronizada artificialmente, y también en la fotografía dinámica de objetos reales, inertes, tomados sólo por lo que de forma tienen, sincronizada naturalmente. (Hay dos maneras de llevar el sonido al cine: o a un objeto se le acopla un ruido ajeno al que tiene en la realidad, o bien, se le deja su propio sonido; al primer caso le llamo sincronización artificial, como la frenética música que acompaña a una escena turbulenta, y al segundo, sincronización natural, como cuando una persona grita en la pantalla.) Pues bien, si a la contemplación de las formas elegidas o confeccionadas, según el caso, en este género de películas, se añade el poder aumentativo, detallista, o bien, diminutivo, totalista, de la lente de la cámara, del micrófono y del regulador de la velocidad de los movimientos, la puridad artística encuentra una esfera amplísima en la realidad misma, en esa suprarrealidad o infrarrealidad artificialmente logradas.

Una diferencia fundamental que conviene señalar, entre dos escuelas que se han formado dentro del cine inorgánico, la absoluta o cubista y la realista, consiste en que en ésta el objeto externo se nos da de un modo indirecto, es representado fotográficamente, es decir, en la pantalla no está presente el material de la composición o realidad, y en aquélla el objeto se nos da de un modo directo, de un modo pictórico, esto es, el material de la composición (colores y formas) está presente, aparece de hecho proyectado. De estas dos tendencias es, evidentemente, más cinematográfica la realista, en virtud de que la absoluta o cubista proporciona un goce muy cercano al obtenido de la pintura; es, en verdad, la evolución dinámica del cubismo; mientras que la primera produce un placer más independiente, más adecuado a la técnica cinematográfica.

El cine orgánico

"Hay dos especies de cuerpo- dice Ortega y Gasset-, el mineral y la carne. Podrán, en última instancia analítica, ser lo mismo, pero como fenómenos, como aspectos, son esencialmente diversos. Note cada cual su diferente actitud ante algo que es piedra o gas y algo que presenta esa característica "facies" de la carne. Mas ¿en qué consiste su diferencia? Ni por su color ni por su figura se diferencian esencialmente: lo visible en ellos es, en principio, igual. La diferente actitud nuestra ante la carne y el mineral estriba en que, al ver carne, prevemos algo más que lo que vemos; la carne se nos presenta, desde luego, como exteriorización de algo esencialmente interno. El mineral es todo exterioridad; su dentro es un dentro relativo: lo rompemos, y lo que era porción interior se hace externa, patente, superficial. Mas lo interno de la carne no llega nunca por sí mismo –y aunque la tajemos- a hacerse externo: es radical, absolutamente interno. Es, por esencia, intimidad. A esa intimidad llamamos vida." ("El Espectador", tomo VII: Sobre la expresión del fenómeno cósmico.)

Tomando en cuenta estas claras palabras, que son útiles al análisis del cinematógrafo, se pueden establecer cuatro cosa relativas al sector orgánico del cine: Primera. Que lo orgánico como cuerpo externo tiene una independencia esencial frente a los otros cuerpos externos inorgánicos. Segunda. Que esta diferencia no sólo es conceptual, sino aparente también; vemos a uno y a otro con características externas distintas: el uno –lo orgánico- apunta y señala a su interior significación, y el otro -lo inorgánico- se agota en sus propias cualidades externas espacio-temporales. Tercera. Lo orgánico supone lo externo, aun cuando esto sólo no lo constituya. Cuarta. Lo orgánico expone lo interno, es la vía de expresión de la vitalidad y del alma. Estas dos últimas características quieren decir que lo orgánico se sitúa, visto desde el punto de vista de la apariencia, de la forma, del movimiento y del sonido –cinematográficamente-, entre lo puramente inorgánico y lo puramente anímico, guardando una independencia hasta cierto punto definida respecto a éstos.

Lo que primeramente ahora interesa, es la posible existencia real de este género de películas llamado orgánico, antes que su significación estética, porque, una vez entendido dicho género como factible en la realidad de los medios técnicos del cinematógrafo, es fácil luego concebirlo como arte, siempre y cuando permitan sus propios límites la doble libertad artística en uno de los dos fundamentales aspectos técnicos: el movimiento del objetivo de la cámara en todos los sentidos, de manera que permita captar infinidad de puntos de vista o perspectivas de un objeto, y el control voluntario, por parte del artista, de los movimientos de los objetos. Según esto, se tienen, pues, dos maneras de componer, seleccionando en un caso y construyendo en otro; el primero trae como consecuencia el cine selectivo, y el segundo, paralelamente, el cine constructivo. Es posible la combinación de ambos; es más, en la práctica no es posible separar rigurosamente los dos procedimientos. Se podrá colocar solamente una película dentro de una u otra técnica, según predomine en ella el estilo selectivo sobre el constructivo o la inversa. Ejemplo de selección, dentro del aspecto orgánico del cine, son las conocidas películas de finalidad científica que son susceptibles de adquirir una realidad artística, y presentan gráficamente los movimientos, las formas y a veces los ruidos de seres submarinos, microscópicos u otros procesos biológicos de los organismos animales y vegetales. Lo artístico de este grupo de obras, no está, como de suyo se ve, ni en la finalidad científica de conocimiento, ni en la naturaleza misma de los organismos, sino en la manera de fotografiarlos, de enfocarlos, y en la labor de taller, al ordenar la presentación de las escenas naturales, que no es otra cosa que una auténtica composición artística. Ejemplo del segundo caso –del estilo técnico constructivo-, también dentro de lo orgánico, es aquella escena de hombres semidesnudos cavando la tierra con movimiento rítmico, en la película "Éxtasis", en la cual se adivina la construcción intencional del grupo y el control del artista sobre los tiempos del movimiento; la materia de ella es la vitalidad hecha plástica, hecha ritmo.

El caso del cine biológico-científico es muy interesante, porque, tomada la organización biológica de los seres y sus funciones como materia para una

obra de arte, el resultado es casi siempre abstracto, contrariamente a lo que parecería cuando el tema es microscópico por ejemplo. Pero esta abstracción no se identifica con la del cine puro, de material inorgánico. Se entiende, en este caso, la abstracción respecto a lo psicológico, respecto a la ausencia de fenómenos de conciencia, respecto a las intenciones conscientes como son los actos volitivos del hombre; más no con respecto a la animación de los seres, a su vitalidad, como ocurre en el cine de estilo inorgánico. El día que se pudiera desarrollar más este cine microscópico o submarino, artificialmente, en el sentido de la composición constructiva, es decir, que los seres organizados pudieran ser controlados a voluntad, casi como los títeres en su escenario, ese día se habría logrado el ideal del cine orgánico; porque entonces quedarían resumidas las dos fuerzas técnicas del cinematógrafo, la selectiva aplicada a los personajes, a los elementos, y a la constructiva aplicada a las escenas y al orden de ellas, en una sola concepción estética.

El cine psicológico

El estilo psicológico del cine es ya bastante complejo, teniendo en cuenta que supone, según se ha mostrado al hablar de la progresión estética del cinematógrafo, los dos estadios anteriores correspondientes al estilo físico y al orgánico. En efecto, no es posible atender desde un punto de vista externo, es decir, cinematográficamente, a los hechos psicológicos, a los problemas morales que tal vez son llevados a la pantalla sin suponer un receptáculo corporal, móvil y sonoro que lo trasmita al espectador. Por eso los letreros que enuncian el argumento, dicho sea de paso, son anticinematográficos, y por ende, antiartísticos; son nada menos que el elemento falsificador por antonomasia de este arte. Ya se ha dicho que para leer cosas agradables es preferible coger un buen libro a ver una mala película, y eso sin necesidad de salir de casa. Este receptáculo a que antes se aludió, es lo orgánico, que llega al máximo de graficación cuando se supone que está a la vez soportando por la exteriorización material, física, inorgánica.

El límite que media entre el cine de tendencia orgánica y el de tendencia psicológica, reside en que la esencia del primero se resume en el gesto y, en cambio, la esencia del segundo está en el contenido de él, en su significado. Naturalmente que esta significación ha de suponer de modo necesario el gesto, pues de lo contrario dejaría de ser significación al hacerse pura exterioridad; dejaría de ser contenido interno. Lo cual confirma una vez más la validez de la progresión constitutiva del cinematógrafo. Para el cine orgánico no interesa el sentido concreto del gesto, su significación interior; sus aspiraciones son más vagas; se conforman con que signifique algo, con que sea un cuerpo vivo, una exterioridad animada. Para el cine psicológico, por el contrario, es indispensable el contenido concreto del gesto, su específica referencia, ya que la estructura de una película psicológica se forma partiendo de estas unidades, de estas íntimas vivencias, distintas para cada caso, las que al ser externadas a través de lo orgánico y de lo físico, pasan a convertirse en auténticas expresiones. Para entender un argumento no sólo basta con ver y oír, sino que es necesario, además, entender, emocionarse, prevenir, recordar juntamente con esas funciones, es decir, para llevar a cabo el más complejo ejercicio psicológico en el cine de este mismo estilo, es indispensable que dichas funciones se efectúen por medio de las sensaciones, cuya misión no es otra más que la de captar lo externo, tanto en su modalidad orgánica como en la inorgánica.

Del hecho de que el cine orgánico deja de ser principalmente, específicamente vitalidad para convertirse en cine psicológico, en virtud de que el plano de combinaciones mentales entra en escena, se desprende una fundamental característica propia del estilo definido por el material interno o subjetivo, a saber: la trama, el argumento de la obra. Este es el desarrollo concreto, formal, individual de un abstracto pretexto o tema. El argumento de una película se puede definir, desde el punto de vista objetivo, como el camino recorrido por la conciencia a través de distintas situaciones psicológicas objetivas que le salen al paso y que, consiguientemente, la hacen reaccionar en cada caso de manera diversa, produciendo paralelamente a la cadena de

escenas las correspondientes vivencias de último grado o síntesis de los más variados contenidos psíquicos, manteniéndose en los límites de la unidad, con un principio y un final, derivado el uno coherentemente del otro. Por vivencia puede entenderse aquel fenómeno en el que una objetividad, en un momento dado, ocupa nuestra atención, se identifica con nosotros cuya constitución analítica puede ser simplemente compleja, siempre que en este último caso se conciba como comprendida en una unidad, ya sea en un sentido intelectual, moral o emotivo.

Por tanto, la vivencia varía con el tiempo de la película a medida que va encontrando condiciones establecidas que la transforman. La atención proyectada en cada una de las vivencias o fracciones de la película, hace de cada una un todo, una síntesis de la vivencia inmediata anterior con la nueva circunstancia. Debido a esta sucesión de unificaciones distintas, que sintetizan los elementos efectivos que las preceden y las más próximas prevenciones, el desarrollo es consecuente, encadenado, coherente. Esta evolución, pues, de la vivencia constituye la estructura psicológica de la obra, que se diferencia de la estructura característica del cine inorgánico y de la del cine orgánico en que es intelectual, esto es, principalmente interno-temporal.

Esta estructura o hilo intelectual de la obra implica dos conceptos que le dan efectividad y dinamismo: el pasado y el futuro. Tanto uno como otro se tienen en cuenta, con contenidos concretos distintos en cada caso de vivencias, en la unidad de la escena, que es siempre presente; pues, en efecto, una situación es especial de una trama determinada cuando, por medio de las circunstancias pasadas y de las posibles soluciones del porvenir, se enlaza a la generalidad de la obra, es decir, una situación es tal en una obra determinada siempre y cuando esté sujeta a ella por el pasado y el porvenir concretos que intervienen en el argumento. Si la vivencia es, por ejemplo, la situación del protagonista que se quiere fugar de una prisión, en ella se tiene que suponer un antecedente, que acaso lo están vigilando, y referirse a un porvenir, huir tal vez en automóvil. Estas dos maneras que tienen las fracciones de la obra de tender un brazo al pasado, a lo ya sucedido, y otro al porvenir, en forma de

enigma o dilema o preocupación, constituyen ni más ni menos que los principios mediante los cuales es posible la unificación sucesiva de los eslabones de una película psicológica, y que dan al desarrollo del argumento y a la obra toda, la armónica unidad.

Las películas con argumento son las más ricas en elementos combinables y ofrecen al espectador un mayor número de puntos de vista que las de estilos anteriores: desde el externo o formal hasta el de contenido o psicológico. Hay público que se queda en la contemplación de la corporeidad material, de los cuerpos inorgánicos y orgánicos, como pasa con las personas de temperamento plástico y auditivo. Pero también hay otro grupo de personas que, saltándose las dos primeras fases, clava su atención en el momento psicológico puro, es decir, lo desprende de la pantalla, una vez agarrado el hilo del argumento, para exprimirlo en su propio cerebro, como se haría en el caso de estar absorbiendo el contenido de una novela. Como se advierte, en este caso no se goza del cine; se está en lo subjetivo, y cine y pura subjetividad se contraponen. La verdadera actitud del espectador ante esta clase de películas, debe ser aquella en la que se dé cuenta de todo lo anterior hasta lo interno, a través de la realidad artística de la progresión o jerarquía cinematográfica; osea, que capte la entera conformación de la película a través de los objetos físicos, externos; de la vitalidad agregada a éstos, y de los procesos concretos de conciencia que estructuran la trama, hechos posibles en el film a partir de los supuestos anteriores.

Pero ahora viene un punto sobre el que no es posible pasar de largo: el protagonista o sujeto de la trama. ¿Qué significación artística tiene el sujeto en una obra cinematográfica? ¿Tiene la misma función que la que desempeña en una novela? El protagonista en las películas de estilo psicológico, desde el punto de vista de lo puramente interno, tiene, igual que en la novela (de aquí que sea factible, aunque no siempre, llevar un desarrollo novelesco a la pantalla), una función única que desempeñar, la artística, es decir, el papel que tiene no es otro que el de contribuir, con su presencia en el desenvolvimiento del argumento, para la consecución de la unidad por encima de la

variedad. Pero, a la vez, la presencia de un sujeto – o varios—se la puede tomar de dos modos para llevar a cabo esa armónica unidad. Por un lado, se puede colocar al sujeto en un lugar tal, que desempeñe el papel de un punto de referencia de las varias circunstancias de la obra, es decir, en este caso es el protagonista el primer plano, como en el Quijote; es el canon según el cual se proporcionan las dimensiones y las perspectivas de la obra; es él quien traza los límites de la composición. Este es el estilo subjetivo por excelencia. Por otro lado, puede tomarse al sujeto como mero pretexto para exponer un desarrollo impersonal, como la "Divina Comedia" en su género, es decir, en este otro caso el ambiente dado por la variedad de escenarios circunstanciales es el primer plano y el protagonista el último; éste existe en función directa de aquél, que es lo principal. Este es el estilo psicológico-objetivo. Ambos estilos, pues, se pueden caracterizar con más rigor diciendo que al primero le importa más la supremacía de un elemento permanente en el proceso del argumento, y, en cambio, el segundo le interesa sobre todo la preponderancia de la variación en el desarrollo sucesivo de la obra. El sub-estilo psicológico-subjetivo lo pueden representar, entre otras, la película rusa, de tendencia soviética en el sector educativo, "Camino a la vida", las del genial inglés Charles Spencer Chaplin, "Luces de la Ciudad" y "Tiempos Modernos". El sub-estilo psicológico-objetivo, por su lado, comprende films de temas más generales, como "Redes", "Somos de Kronstadt", "Tormenta sobre México"...

Una de las obras, a mi parecer, de más calidad y más completas que se han producido en el orbe cinematográfico, es la que debemos al genio director Sergio M. Eisenstein: "Tormenta sobre México". En calidad estética, lleva a su máximo todos los estadios. Objetivamente se caracteriza por la composición plástica insuperable, a base de grandes masas, de fuertes contrastes, de presentación de auténtica consistencia de las cosas (no artificiosa), de estupendo claroscuro obtenido con luz natural (no creo que la luz artificial haya suplantado aún, artísticamente, a la luz natural) y, sobre todo, de insospechadas perspectivas que se abren en la escena, debidas a la luminosidad de la meseta de México, aprovechada magistralmente... Respecto a la estructura –aquí es

donde entra el factor psicológico, profundo—es de trama impersonal; toda ella es una exposición del sentido espiritual de la historia de México, con una perfección técnica jamás alcanzada hasta hoy. Pero lo que ha hecho que esta obra sea genial, no sólo está en la realización general, sino en su varia integridad, que encierra fases aisladas, momentos en los que aparecen en su más pura condición los estilos del cinematógrafo: fotografías estáticas de los ídolos con perfiles indígenas –paralelismo mítico-, representantes del cine inorgánico; la escena del martirio bajo los caballos –la tragedia racia--, representante del cine orgánico; y como fondo psicológico, la circunstancia central de la obra: el profundo espíritu estético-trágico de México.

El cine subconsciente

La última etapa del cinematógrafo, hasta ahora apenas entrevista, es la de estilo que bien puede llamarse "subconsciente". Si su material de trabajo es el que está debajo de la conciencia, más allá del dominio de la voluntad y la razón, ha de elevarse a una altura tal, en la progresión fílmica, que encierre los estadios de la misma, es decir, su radio de acción comprenderá el propio mundo subconsciente más el psicológico, y, por ende, el orgánico y el físico además. En cierto sentido coincide con la esfera surrealista o superrealista del arte: "el surrealismo –dice Salvador Dalí-, que pretende la exploración sistemática de ese mundo desconocido y obscuro del subconsciente, representa una tendencia y un movimiento específico y esencialmente distinto al de las demás tendencias artísticas de estos últimos años".

Se puede llamar subconsciente en arte a aquel material elemental, único de la realidad que, al depositarse en la subconsciencia y al salir nuevamente a la realidad consciente, aparece combinado en relaciones tales que, sin un conocimiento profundo de su causa original, parecen más bien no tener sentido. La fantasía sigue, sin embargo, rigiendo la composición; la fantasía consciente puede reproducir con bastante aproximación las relaciones subconscientes. Como se ve, lo subconsciente como variabilidad del arte cinematográfico, no tiene el

mismo significado que el que le atribuye el psicoanálisis, que es rigurosamente subconsciente; se asemeja a él dada la extrema libertad de la composición, y, porque, además, ésta misma puede valerse de esas auténticas visiones que fragmentariamente, enigmáticamente salen a flote en el sueño. Lo subconsciente está tomado aquí, hasta cierto punto, en un sentido metafórico: ciertos materiales son auténticos, depende de las inclinaciones innatas del artista; otros, como las relaciones incoherentes desde el punto de vista de la razón y voluntad corrientes, son artificiales, producto de la extensión del radio de acción común de la fantasía consciente. Pero, a pesar de esta diferencia de constitución entre el mundo subconsciente del psicoanálisis y su representante en el arte, ambos se asemejan o, mejor dicho, coinciden en que en un proceso, sea sueño o fantasía surrealista, se necesita de una herramienta, de un medio previo para desentrañar el verdadero sentido de la cuestión. Si se penetra en la causa, se conoce el extraño fenómeno que se da en la realidad, en tanto que efecto.

Por el material subconsciente se llega a la fuga absoluta del mundo; por medio de la fantasía desligada de la razón y de la volición consciente se llega, en suma, a la creación pura. El arte subconsciente guarda una doble relación con respecto a los estilos anteriores a él de la progresión: por un lado coincide con ellos, en cuanto usa un material real, aun cuando su coherencia no se pueda entender sin la noción subconsciente, y por otro, se diferencia en que contrariamente a como hasta ahora se ha seguido, no respeta la autonomía de los estilos psicológicos, por ejemplo, como soportes orgánicos de un contenido diferente a ellos, sino que desconoce a su jerarquía, los pone en un mismo plano: el de la memoria de Freud. Así, pues, con esas dos leyes de su voluntad artística, la subconsciencia, llevada por un sueño imaginario, siempre constructivo, ahonda ese mundo sin perspectiva, sin preferencias, en donde no se diferencia lo sensible de lo anímico, lo racional de lo instintivo; solo hay entes, vivencias nebulosas sin ninguna misión útil o concreta.

Pero, fijándose bien, ¿es, por ventura, este mundo del arte subconsciente un caos? No, no puede serlo. Si el subconsciente como material existente en todos los hombres, como fondo común a sus conciencias es arbitrario, sin

ley específica, en cambio, como material arbitrado, sometido a la unidad de la obra, adquiere un auténtico sentido artístico, un sentido consciente. Es el factor variable del arte, y, por tanto, debe ser sometido a lo invariable, a lo fijo, a los medios propios de expresión de un género artístico determinado. Por consiguiente, es el mundo subconsciente infinito como lo es el mundo consciente, pero por sí solo, en sí mismo no está el arte; se forma éste al ser hecho realidad, al concretarse en obras, y por ello es necesario que dicho mundo se fragmente, que pueda llevarse a cabo dentro de él una selección, una composición. Si, pues, el subconsciente ha de ser el material de futuras películas orientadas de un modo más decisivo según este derrotero, tiene que cinematografizarse, quiérase a no, y someterse a la ley de la unidad de toda producción: la armonía como relación. Así han obrado, en su terreno, la poesía, la pintura, la novela... surrealista; Supervielle, Chirico, Gocteau...

La diferencia que existe entre una película psicológica y una subconsciente está en que en la una es posible la distinción entre los materiales formales, orgánicos y psíquicos propiamente dichos; su autonomía dentro de la funcionalidad general, dentro de la progresión es respetada; y en la otra, en cambio, no es posible hacerlo, pues la negación de las cosas en sí, de los estadios aislados, la negación de su función real y consciente es ese otro mundo artístico que justamente llamamos subconsciente. En una película de este estilo veríamos las cosas como realmente son, como igualmente las vemos en el sueño, pero con sus sentidos traspuestos por otros insospechados, con relaciones entre sí distintas completamente de las usuales, que es lo esencial de este mundo. De aquí que la metáfora sea el medio más poderoso de edificación artística subconsciente. Con ella podemos definir la técnica para la combinación de elementos de esta tendencia, diciendo que es la yuxtaposición sucesiva, en el caso del cine, de vivencias, de manera que su sentido esté fuera de la lógica y de la volición usuales con fundamento puramente fantástico, y cuya explicación resida en un tercer punto de comparación, subjetivo, profundo. Con relación a la razón y a la voluntad conscientes, pues, las relaciones son sin duda deshumanizadas, desnaturalizadas. Técnica propia,

mecanismo psicoanalítico, metáfora cinematográfica: explicación de las composiciones por la causa subjetiva.

Últimas palabras

Es escasa la importancia social, sobre todo en el sentido de una vía de complementación orgánica hacia una próxima cultura americana, que generalmente dan al cinematógrafo los espíritus indecisos y en estado provisional que predominan en nuestro medio de México y, ampliando un tanto la visión, en todo el Nuevo Mundo. No voy a enumerar la multitud de razones que me traen a esta breve conclusión; este no es el momento de hacerlo ni yo soy quien debo puntualizarlas. Lo único que por ahora me interesa, lo único que de una manera inmediata me importa es que es un hecho, un hecho social, general, indiscutible. De esta clase de imprecisiones respecto a la definición y a la averiguación de gran cantidad de factores decisivos, dentro del vasto organismo físico y espiritual que se está formando en América, ha salido una no menos fatal consecuencias, de la que es irresponsable el mundo consuetudinario del buen burgués, importado no ha mucho tiempo de la Europa decadente de pre-guerra, que no es otra que el alejamiento involuntario, inconsciente, de todo lo que sea teoría, intelectual disciplina: punto menos que débil del actual estado de la intelectualidad de Latinoamérica.

Esto que precisamente sucede con el cine, es el verdadero punto a que se debe mirar. Quien sepa descubrir con sencillez y claridad la formidable extensión de la posible ruta del invento cinematográfico, a la vez, en ella misma, podrá encontrar la importancia vital que puede tener en la formación integral y unitaria del alma americana.

Si algún esfuerzo o intento, minúsculo son relación a lo que digo, hay en mi ensayo de contribución a la estética del cine, creo que se le debe interpretar, más que como un juvenil gesto filosófico (y por ende, un poco pedante), como una pequeña acotación al margen de la cotidiana existencia, con intenciones de precisión, de la más posible claridad y sencillez y de natural brevedad.

Su publicación va encaminada a llamar modestamente la atención sobre la necesidad de ejercitar el santo oficio de aclarar temas continentales, aun los más insignificantes, que hoy, por desgracia, están lejos de pertenecernos. Es decir; por ahora importa más el sentido del esfuerzo de colaboración que el de la verdad o falsedad de la teoría; sin que esto quiera decir, claro está, que se le reste importancia a esta última.

Nadie puede negar que en esta clase de labor, cabe la intervención de factores concretos, definidos (provenientes de sectores culturales por fortuna bien delimitados), como son el contingente del occidente europeo y el característico de América. La complementación de ambos es conveniente; es más, es de todo punto necesaria, inevitable. Si Europa ha edificado un sistema de conceptos para definir las cosas, si ha llegado a conquistar el arte racional que es su más encumbrada gloria, nosotros debemos, desde nuestro especial punto de mira, hacer uso de sus bases empleándolas en nuestras realidades nuevas, en las producciones de gran provenir en esta esperada estructura única de América: La homogeneidad de la vida. (El desarrollo sucesivo de teorías y realidades hacen una cultura viva, un organismo homogéneo). No otra cosa han hecho, en el campo de la realidad creadora, al hacer uso de técnicas extrañas en su primitiva formación, los grandes valores del Nuevo Mundo, como los pintores Orozco y Rivera, como el músico Revueltas..., quienes han dado a esas formas inevitables un contenido genuinamente nacional; ellos han hecho el milagro estético de México: crean sin olvidar cómo y para quién crean. Ahora, pienso yo, resta un punto: edificar el otro mundo, el de la teoría, el filosófico y el científico desde un punto de vista americano, esto es, llevar nuestras realidades a su clara y precisa explicación. Con razón dice uno de los primeros intelectuales del continente americano y profundo crítico del Nuevo Mundo[5]: "La vida como una integración orgánica tiene una fuerte tradición en la América Hispana. Es fuerte en el indio, en el católico y en el español. Y se manifiesta hoy agudamente en la voluntad de la juventud hispánica. El material sobre el cual esta voluntad tiene que trabajar es un caos enorme. Mas el camino está abierto".

Notas

1. Para el análisis del cinematógrafo en conjunto, o sea, desde los tres puntos de vista arriba señalados, es necesario tener presente dos realidades: el cine mudo y el cine sonoro. El sentido de estos dos mundos artísticos, al ser dos fenómenos diferentes, no es otro que el de ser ambos, filosóficamente, dos diversas hipótesis, dos planteamientos diferentes del problema cinematográfico. En efecto, entre las características esenciales del cine sonoro está el sonido como medio de expresión; en cambio, en el mudo, no tiene éste ningún papel que desempeñar. Esta diferencia hace que el planteamiento del problema sea distinto para cada caso: a diversos fenómenos corresponden diversas hipótesis, diversas condiciones del problema y, por consiguiente, conceptos distintos. En este ensayo, pues, me referiré al cine sonoro, al actual, cosa que tiene la ventaja de que si bien, en verdad, es distinto al cine mudo, sin embargo lo supone. Por fortuna, el cine sincronizado es un producto nacido del mudo, derivado de sus límites, los que conserva íntegramente.
2. El principio invariable-variable aquí sustentado, no se identifica con el de forma-contenido de la estética tradicional. Se entiende por **invariable** los elementos materiales de que dispone cada arte; en cambio, la forma es el modo artístico de tratar el tema o contenido. Se entiende por **variable** la jerarquización u ordenamiento de los elementos psíquicos y físicos susceptibles de combinación; el contenido es, por el contrario, el motivo o tema central de la obra. De hecho la forma y el contenido caen en el terreno de lo variable, ya que la composición de los elementos materiales, aisladamente considerados, es la forma, y las vivencias psíquicas restantes son el contenido. Ahora bien, el error de la concepción basada en la relación forma-contenido está en la imposibilidad de distinguir con precisión, en una obra de arte, el límite entre la forma y el contenido. ¿No es verdad, acaso, que el contenido, considerado abstractivamente, es inesencial al fenómeno del arte y que su realización concreta, por este mismo hecho, es ya forma?
3. En la realidad existen el arte, como fenómeno cultural, y los géneros artísticos derivados de él: pintura, escultura... Paralelamente, en el terreno de la teoría, en este caso se encuentra una ley explicativa general del arte, el principio invariable-variable, y otra, general también, el principio de la jerarquía estética, que se constituye como tal en cuanto interviene el concepto de ordenación en los factores variables e invariables. Ahora bien,

igualmente existen los géneros artísticos como individualidades independientes, que participan de esas leyes generales. Por tanto, si existe una ley general para las artes, que es la ley de la jerarquía estética, tiene que haber, por la misma razón, una interna particular, válida para cada una de ellas, que en el caso del cine es la progresión cinematográfica.

4. Véase la nota de Guillermo de Torre en el Nº XXXIX de la "Revista de Occidente".
5. Waldo Frank: "El Mundo Atlántico".

Reflexiones y ensayos

Primeros peldaños de una nueva teoría

Ramón Vargas Salguero

Es un acierto comenzar a reflexionar sobre otros ámbitos en los cuales sobresalió Alberto T. Arai, más allá de los frontones de Ciudad Universitaria.

Con el propósito de dar los primeros pasos en el rescate de otro de los campos en que Arai se destacó desde muy temprana edad, sugiero que abordemos aquel constituido por sus muy variadas aportaciones en los rubros de la teoría, la historia y la estética de la arquitectura, actividad que, tal vez, podemos considerar fue la primera de la que se ocupó de manera permanente. Cabe anticipar que sus contribuciones en cuanto a la reflexión abstracta se distinguen por la contundencia de sus argumentos, por sus penetrantes puntos de vista en la búsqueda de las estructuras últimas de la realidad, sobre todo, por la factible aplicación de sus propuestas con tendencia a coadyuvar en la superación de los problemas que se cernían sobre el país y la profesión, en un momento en el cual urgía encontrar los caminos, las ideas, los conceptos cuya aplicación allanara el ejercicio de la arquitectura para que ésta, a su vez, proporcionara la mayor habitabilidad que la población merecía disfrutar. Sin

duda, la embrollada situación nacional estimuló la sensibilidad de Arai, llevándolo a introducirse teóricamente en ella.

Entremos en materia presentando algunas preguntas. Primera: ¿Por qué, para introducirnos en el pensamiento de Arai es importante detenernos en la primera conferencia que sustentó el 10 de noviembre de 1937, a la temprana edad de veintidós años (Arai nació en marzo de 1915) cuando recién terminaba sus estudios de arquitecto iniciados en 1933? Segunda pregunta: ¿Por qué su interés en exponer esa conferencia ante un auditorio integrado por relevantes intelectuales y artistas, ciertamente, pero organizados con miras marcadamente políticas? En tercer lugar, ¿por qué de todos los temas posibles referentes al ejercicio profesional de los arquitectos, el muy joven Arai eligió "La nueva arquitectura y la técnica"[1] como tema de su disertación? Y, una pregunta más: ¿por qué le interesó darle cuerpo más sólido a su texto al publicarlo posteriormente, aumentado y corregido, pero asentando a pie de página la fecha y el organismo ante el cual lo expuso?

Respondamos una de las preguntas: el organismo ante el cual sustentó su conferencia sobre la técnica fue la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), fundada en 1933, como en muchos otros países, a fin de que los integrantes apoyaran desde los campos profesionales y artísticos a alertar del peligro que significaba el advenimiento de la expansión nazi. La conferencia de Arai tuvo lugar en noviembre de 1937, poco menos de dos años más tarde, en septiembre de 1939, Alemania invadió Polonia dando inicio a la Segunda Guerra Mundial. ¿Nos dice algo sobre la personalidad de nuestro personaje su temprana vinculación con un organismo antifascista?

Son varios los antecedentes que el espíritu sensible de Arai no podía dejar de tomar en cuenta, lo llevaron a darle relevancia a la presencia de la técnica en la que él llamó la *nueva arquitectura*, para hacerla objeto de su disertación. El primero de ellos, básico, tuvo que ver con la política constructiva inaugurada por el connotado Narciso Bassols quien, en 1931, al ser designado Secretario de Educación Pública, consideró de extrema urgencia iniciar un programa de construcción masiva de edificios destinados a la enseñanza

primaria, a fin de subsanar el inadmisible déficit de escuelas. El programa de aquellos años fue para la construcción de edificios escolares —un tipo muy especial de inmuebles— que supeditaran "la posible suntuosidad y la llamada belleza de los edificios, a los precarios e inciertos recursos del Estado".[2] Un año después, en 1932, estaban por terminarse las escuelas promovidas por Bassols y proyectadas por Juan O'Gorman, el más sólido testimonio que pudiera solicitarse del funcionalismo socialista, así las calificó Bassols, quien definió esa modalidad de hacer arquitectura como: "lugares en los que no se desperdicia ni un metro de terreno, ni el valor de un peso, ni un rayo de sol".[3]

Para llevar a cabo esa radical transformación en el quehacer proyectual, Bassols consideró necesario, y así lo planteó, darle a la técnica el relevante papel que no se le había concedido hasta ese momento en la conceptualización y valoración histórica del hacer arquitectónico. La técnica concebida no como simple manipulación de materiales y herramientas, sino como "todo procedimiento metódico ajustado a normas definidas [...] [concepto aplicable] a aquellas disciplinas científicas o artísticas que se ejercen para la realización de obras materiales, cuyo fin es satisfacer diversas necesidades de los hombres de modo más económico y completo".[4] A la luz de esta concepción, la profesión del arquitecto se convertía en una técnica, esto es, un procedimiento metódico ajustado a normas definidas. La centenaria tradición artística que, de acuerdo con el pensamiento filosófico kantiano, consideraba a la belleza y al arte como "productos del genio",[5] se desmoronaba. Las bellas artes, la arquitectura entre ellas, no debían considerarse necesariamente como artes del genio sino como prosaicas técnicas.

Definir el hacer arquitectónico como una técnica iba más allá de una mera diferencia teórica entre distintos modos de pensar, lo cual hubiera podido desahogarse en el reducido ámbito profesional de los arquitectos. Se trataba de una concepción avalada por un secretario de Estado, aplicada ya al proyecto y construcción de edificios escolares. En estas circunstancias, técnica no era un concepto neutral, imparcial, aséptico, sino todo lo contrario: una noción ideológica empleada —en grados distintos— como ariete, a fin de

hacer a un lado a arquitectos cuyas ampulosas obras habían estado al servicio de las clases dominantes y parecían no tener contacto con la nueva sociedad en construcción. Esto lo sabían muy bien quienes estaban a favor de aceptar la primacía de la técnica en el ejercicio profesional; también quienes atribuían a la profesión un carácter artístico. Además, coincidentemente y desde muy distintas instancias del poder ejecutivo y la sociedad civil, se aseguraba que el país se encaminaba hacia el socialismo; resulta comprensible el mayúsculo sobresalto que generaron esas acciones y declaraciones en el sector de los arquitectos.

La Sociedad de Arquitectos Mexicanos se vio conminada a celebrar las conocidas Pláticas sobre arquitectura de 1933,[6] a fin de dilucidar en conjunto si el funcionalismo —y la técnica que lo acompañaba— era sólo una modalidad pasajera más, o si podía considerarse una representación del futuro de la profesión.

Al momento de esta consternación internacional y de la celebración de las Pláticas, Arai ingresaba como alumno a la Escuela Nacional de Arquitectura. Para un espíritu inquisitivo como el suyo, seguro no pasaron inadvertidas las controversias con motivo de las escuelas técnicas promovidas por Bassols y O'Gorman, a las cuales se sumaron, un año después, las primeras casas para obreros proyectadas por Juan Legarreta. El significado de estas escuelas y casas en el concepto vigente del hacer arquitectónico fue calando en la idea que Arai se formaba acerca del sentido de su profesión.

Mientras en el ámbito profesional de los arquitectos tenía lugar esta divergencia entre dos formas excluyentes de entender el ejercicio profesional, la circunstancia nacional varió notoriamente a partir del año de 1932, debido al influjo de la más incisiva presencia de posturas socialistas en diversos campos, particularmente, en el de la educación superior. Así, en agosto de 1933 se celebró el Primer Congreso Nacional de Estudiantes, el cual postuló acceder a una sociedad socialista; un mes después, tuvo lugar el Congreso Pedagógico Nacional que, de manera similar al de los estudiantes, acordó "fortalecer en los educandos el concepto materialista del mundo".[7] En el mismo mes de

septiembre, se celebró el Primer Congreso de Universitarios Mexicanos, en donde se propuso adoptar el materialismo histórico como doctrina oficial de la Universidad.

El predominio de la visión socialista en la organización del país recibió del régimen del general Lázaro Cárdenas el apoyo más contundente que podía prestársele al decretar, en 1934, el cambio del artículo 3º constitucional para establecer que la enseñanza primaria impartida por el Estado sería socialista. Al interior de la Escuela Nacional de Arquitectura también hubo cambios importantes respecto al papel de la técnica en la formación de los estudiantes. En 1936, por ejemplo, se estipuló suprimir del plan de estudios la clase Composición decorativa.[8] Dos años después, en el Manifiesto de la Escuela Nacional de Arquitectura, suscrito por profesores y alumnos, se planteó la necesidad de reformar el plan de estudios "por su notoria insuficiencia en la preparación técnica".[9] ¿Quiénes estaban entre los firmantes? Alberto T. Arai, Raúl Cacho, Ricardo Rivas, Juan O'Gorman, Enrique Yáñez, pero también Pedro Ramírez Vázquez, José Villagrán, Ramón Marcos, Manuel Ortiz Monasterio, Jorge León Medellín y otros más. El grueso de los profesores estaba por el cambio, por omitir las clases de Decoración, el dibujo de hojas de acanto y de parra, y ampliar las materias correspondientes a las técnicas.

En esta década, el socialismo estaba al alza en el país; por su parte, la técnica se encontraba en el centro de los debates de los arquitectos porque, como se colige, había una corriente profesional que intentaba dejar atrás la concepción de la arquitectura como un "arte producto del genio", para conceptualizarla como una "técnica" o una actividad de servicio. La técnica, su concepto y el papel conformador de la ***nueva arquitectura*** eran la palestra donde se dirimía el futuro de la profesión.

Arai se desarrolló como arquitecto en medio del alud de cambios que tenían lugar al nivel nacional y profesional. No tenemos testimonio explícito de su parte acerca de la forma en que esos cambios lo afectaron durante sus estudios, pero mucho podemos intuir por las actividades que emprendió al egresar de las aulas en 1937. En esa circunstancia, es entendible que la primera

conferencia que sustentó ante la LEAR, versara sobre la técnica. Y bien, ¿qué aportó Arai a la mejor comprensión del concepto de técnica heredado de Bassols, y de su función en el proceso proyectual?

Arai retomó el tema de la técnica, que cinco años atrás había sido el centro de la controversia teórica-política en la forma de concebir la profesión; animado por otra finalidad. En este momento, ya estaba convencido de varias cuestiones. La primera, que una ***nueva arquitectura*** se había asentado a nivel mundial; la segunda, que el surgimiento de esta arquitectura había sido generado por la presencia omnímoda de la técnica; y la tercera, que para comprender a fondo lo que se entendía por técnica y cómo ésta actuaba en el mundo de la arquitectura, era indispensable hacer un análisis teórico de ella, el cual, según Arai, "es más radical y útil al conocimiento, que una visión erudita de viejos y nuevos monumentos".[10] Aseveró que al llevar a cabo ese estudio teórico sobre la técnica sería posible "alcanzar los criterios últimos de la nueva arquitectura".[11] Así, asentó: "estudiar los fenómenos arquitectónicos teóricamente, o sea, lógicamente, es algo, sin disputa, más decisivo y fecundo que el estudio histórico de ellos".[12]

Planteadas esas aseveraciones, Arai estaba obligado a explicitar qué entendía por técnica, en primer término, y en segundo, si la nueva arquitectura podía ser considerada como tal. Así, nos responde que la técnica es un procedimiento cuyo primer paso: "el tecnicismo [...] es el método intelectual que planea una operación que se ha de efectuar posteriormente".[13] Este método obliga al arquitecto a contar con un "programa de trabajo o problema muy preciso por desarrollar y resolver y que consiste en un conjunto de necesidades humanas y en el conjunto de elementos disponibles de trabajo lo más detallado posible".[14]

A partir de las premisas anteriores, el arquitecto puede contestar la segunda pregunta, de manera casi lapidaria: sí, "la arquitectura actual es una técnica compleja formada por varias técnicas menores [...] técnicas que obran sobre la materia física y técnicas que obran sobre el hombre".[15]

Concluyamos: tanto dice un discurso a través de lo que enuncia explícitamente, como por lo que soslaya, omite o pasa por alto. A este respecto,

resulta interesante que en su estudio destinado a abordar a profundidad las características que diferencian a la nueva arquitectura de la precedente, elaborado al terminar sus estudios profesionales, en medio de un ambiente teórico en donde la arquitectura seguía considerándose un "arte", este concepto y su contenido no aparecen citados, mencionados, controvertidos, ya no digamos avalados en él. Arai, simple y llanamente lo deja de lado, lo ignora, ¿por considerarlo obsoleto? ¿Hasta qué punto era consciente de que tomar a la arquitectura como una técnica y no como un arte modificaba los fundamentos de su conceptuación teórica o estética? Diez años después, en otro de sus libros, ***La raíz humana de la distribución arquitectónica***, asentará lo que aquí insinuaba: "Pretendemos solamente escalar los primeros peldaños de una nueva teoría de la arquitectura".[16] A partir de considerar el hacer arquitectónico como una técnica se plantea una concepción diametralmente distinta, propuesta por Arai para decidir al respecto, aquí y ahora.

En el país tenían lugar cambios profundos. De noviembre de 1937, en que Arai expuso su conferencia, a marzo de 1938, cuando se expropia el petróleo, distan solamente cuatro meses, y de ahí otros nueve para el XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación que tendría lugar en la Ciudad de México; tiempo más que suficiente para elaborar ya no una conferencia, sino una ponencia. Arai aparece en este último evento como parte de un grupo constituido por otros tres jóvenes, integrados bajo el nombre de Unión de Arquitectos Socialistas. ¿Quiénes eran ellos? Alberto T. Arai, Raúl Cacho, Enrique Guerrero y Balbino Hernández. La ponencia que presentaron fue un proyecto de ciudad obrera,[17] precedido, nada más ni nada menos, por los principios de la doctrina socialista de la arquitectura. La evolución de Arai y de su grupo fue veloz, como los tiempos en que vivían.

Lo absolutamente inusual de su decisión, susceptible de ser calificada de primigenia o insólita, deriva del hecho de fue la primera oportunidad en que, dentro del ambiente profesional de los arquitectos, un pequeño grupo decidió aprovechar la oportunidad brindada por el congreso próximo a celebrarse para constituirse en una Unión, y difundir la idea sobre el papel que

le competía desempeñar a la profesión en la muy compleja y contradictoria circunstancia nacional.

Otros rasgos que coadyuvaron a conferirle un acentuado tono de singularidad a esta ponencia consistieron en acompañarla con un "Manifiesto a la clase trabajadora",[18] así como con un muy bien fundamentado ensayo, donde se introdujeron en los intríngulis de la teoría de la profesión, al postular no "unos", sino "los principios de la doctrina socialista de la arquitectura".[19] No debemos pasar por alto el lenguaje mismo que los jóvenes arquitectos, que rondaban la veintena de años, Arai, Cacho, Guerrero y Hernández emplearon al convocar a los posibles habitadores de la arquitectura. En efecto, se dirigieron a los ***camaradas*** de la ***clase trabajadora***, a través de un manifiesto; echaron mano del lenguaje usado por quienes se afiliaban a algún partido político de raigambre socialista o comunista que, por supuesto, nada tenía que ver con el empleado por los arquitectos en sus disquisiciones teórico-históricas. A todas luces, se trató de una acción llevada adelante por un grupo de jóvenes inclinados hacia los ideales socialistas, que no sólo procuraban aplicarlos en la superación de la escasez habitacional de las masas trabajadoras, sino que lo sustentaron en un cuerpo teórico donde esos ideales fueran debidamente tomados en cuenta. Éste es el objetivo que, en general, desempeña su doctrina.

A pesar de que no contamos con reseñas sobre la reacción que pudo —o más bien debió— haber desencadenado esta ponencia y el surgimiento de una Unión en el medio profesional representado por la Escuela Nacional de Arquitectura y la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, cabe afirmar que se trató de un documento sumamente original y provocativo. Lo sigue siendo. Su ideal socialista no era inédito o de reciente y superficial adopción; por el contrario, fue asumido y generalizado en el decurso del proceso revolucionario en su conjunto, así como por los sucesivos presidentes de la República, quienes se refirieron a él una y otra vez, como un ideal a alcanzar, el cual orientaba al proceso revolucionario mismo. No podemos pasar por alto que el ideal socialista de una sociedad fraterna y justa tomó cuerpo, así haya sido de manera efímera, en las reivindicaciones sociales de un punto de la Revolución Mexicana.

No obstante la cotidianidad y familiaridad con que se le evocaba, la decisión de los jóvenes estudiantes y egresados de constituirse en una Unión reivindicadora de la "doctrina socialista de la arquitectura" era un suceso bastante inusual, tal vez, ¿novedoso? ¿Sui géneris? Pero, también, inaugural para los arquitectos.

Otros aspectos que imperan en este documento y lo convierten en un hito teórico-arquitectónico están contenidos en su título mismo. Aspectos que no sólo suscitan ser revisados y justipreciados, sino que lo solicitan abiertamente. La primera parte del texto "Proyecto de la Ciudad Obrera de México", con el subtítulo "Los principios de la doctrina socialista de la arquitectura"[20] empieza por establecer una diferencia clara entre teoría y doctrina, argumentando que, aunque ambas se relacionan con la realidad, una, la doctrina, lo hace con el objetivo de conocer la realidad a fin de transformarla a partir de una serie de finalidades propuestas; en tanto que la teoría se relaciona con esa misma realidad pero sin intención de cambiarla, sino para conocer sus leyes esenciales, sin modificarla en nada. De aquí deriva su muy importante aseveración, que consiste en afirmar la existencia de múltiples doctrinas, dado que la transformación de la realidad encuentra diversas circunstancias que, no obstante, dejan incólume a la teoría la cual, afirma el documento, "es única". Será doctrina de la arquitectura, asienta la Unión, "aquella que esté formada por un conjunto de pensamientos prácticos o normas cuyo fin sea el de indicar la ruta más conveniente para solucionar el problema de la edificación en una época dada."[21] En el mundo actual, continúa, "planteado el formidable problema del alojamiento de las masas humanas existentes, el valor de lo útil es el que por necesidad impera [...] [así como] el apegarse a la idea económica de la técnica que los rige".[22]

La disquisición teórica de la Unión continuó al presentar, en la segunda parte, bajo el subtítulo: "Bosquejo de la doctrina socialista de la arquitectura", según el cual la doctrina está integrada por dos grandes esferas referidas, la primera, a la doctrina socialista considerada como la "organización social basada en la propiedad común de los medios de producción",[23] principio que debe

ser interpretado en cada sector de la vida social "según la clase de métodos o procedimientos de que [este segundo sector o esfera] dispone [...] para satisfacer la necesidad colectiva del habitar".[24]

"Para el socialismo, la arquitectura técnica, que ya es otra que la artística, se define por la combinación de técnicas menores que ella encierra, estableciendo una doctrina especial de la composición arquitectónica distinta de la artística tradicional".[25]

Finalizo con una cita que me parece de vigencia irrecusable, máxime en los tiempos que corren, asentada por la Unión de Arquitectos Socialistas:

> La arquitectura cumple su función fundamental [...] cuando satisface la necesidad que tiene el hombre de habitar, sobre cualquiera otra finalidad que quiera atribuírsele [...] es un objeto utilitario que sirve para cobijar al hombre y facilitarle sus funciones por medio de la distribución conveniente de los espacios habitables.[26]

> "...he aquí los primeros peldaños de una nueva teoría de la arquitectura" que nos propuso Arai y que solicitan ser objeto de reflexión.

* * *

Notas

1. Alberto T. Arai, "La nueva arquitectura y la técnica" (Ciudad de México: Conaculta, INBA, 2006), edición facsimilar de 1938.
2. Narciso Bassols, "La educación pública en México en 1932" en *Obras*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), 124.
3. Bassols, "La educación pública", 125.
4. Narciso Bassols, "Sobre las escuelas dependientes del Departamento de Enseñanza Técnica" en "La educación pública", 225.
5. Emanuel Kant, "Crítica del juicio estético", *Crítica del juicio* (Madrid: Librería General Victoriano Suárez, 1958), 359.
6. *Pláticas sobre Arquitectura. México 1933* (México: Facultad de Arquitectura UNAM, 2001) Raíces: documentos para la historia de la arquitectura mexicana, 1.
7. Gilberto Guevara Niebla, *La educación socialista en México* (1934-1945) (México: Secretaría de Educación Pública, 1985), 35.
8. Ramón Vargas Salguero, "La revolución pedagógica de la arquitectura. Los años procelosos", *Cuadernos de arquitectura docencia* (julio de 1990), México, Facultad de Arquitectura UNAM, 63.
9. Vargas Salguero "La revolución pedagógica", 65.
10. Arai, "La nueva arquitectura", 3.
11. Arai, "La nueva arquitectura", 3.
12. Arai, "La nueva arquitectura", 4.
13. Arai, "La nueva arquitectura", 6.
14. Arai, "La nueva arquitectura", 11.
15. Arai, "La nueva arquitectura", 12.
16. Alberto T. Arai, *La raíz humana de la distribución arquitectónica* (México: Ediciones mexicanas, 1950), 14.
17. Unión de Arquitectos Socialistas, "Proyecto de la ciudad obrera de México D.F.", "Los principios de la doctrina socialista de la arquitectura",

XVI Congreso Internacional de la Planificación y de la Habitación, Ciudad de México, agosto de 1938. Esta propuesta se publicó, posteriormente, en la *Revista Arquitectura y Decoración*.

18. Unión de Arquitectos Socialistas, "Manifiesto a la clase trabajadora", Ciudad de México, marzo de 1938.
19. Unión de Arquitectos Socialistas, "Manifiesto a la clase", 3.
20. 20Alberto T. Arai, Raúl Cacho, Enrique Guerrero y Balbino Hernández. "Proyecto de la Ciudad Obrera de México", *Arquitectura y Decoración* 11 (septiembre de 1938), 203. En: Carlos Ríos Garza, *Colección Raíces Digital* 12 (México: Facultad de Arquitectura UNAM, 2010).
21. Arai, Cacho, Guerrero y Hernández. "Proyecto de la Ciudad", 203.
22. Arai, Cacho, Guerrero y Hernández. "Proyecto de la Ciudad", 203.
23. Arai, Cacho, Guerrero y Hernández. "Proyecto de la Ciudad", 204.
24. Arai, Cacho, Guerrero y Hernández. "Proyecto de la Ciudad", 204.
25. Unión de Arquitectos Socialistas, "Manifiesto a la clase", 5.
26. Unión de arquitectos socialistas, "Manifiesto a la clase", 4.

Referencias

Arai, Alberto T. *La nueva arquitectura y la técnica*. México: Conaculta, INBA, 2006. Edición facsimilar de 1938.

Arai, Alberto T. *La raíz humana de la distribución arquitectónica*. México: Ediciones mexicanas, 1950.

Bassols, Narciso. "La educación pública en México en 1932". En: *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

Kant, Emanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Librería General Victoriano Suárez, 1958.

Guevara Niebla, Gilberto, *La educación socialista en México (1934-1945)*, Secretaría de Educación Pública, México 1985

Pláticas sobre Arquitectura. México 1933. México: Facultad de Arquitectura UNAM, 2001. Raíces: documentos para la historia de la arquitectura mexicana, 1.

Unión de Arquitectos Socialistas. *Manifiesto a la clase trabajadora*. Ciudad de México (marzo de 1938).

_____. "Proyecto de la ciudad obrera de México D.F.", "Doctrina socialista de la arquitectura". En: XVI Congreso Internacional de la Planificación y de la Habitación, Ciudad de México, agosto de 1938.

Vargas Salguero, Ramón. "La revolución pedagógica de la arquitectura. Los años procelosos". En: *Cuadernos de arquitectura docencia, Monografía sobre la Facultad de Arquitectura*. México: Facultad de Arquitectura UNAM, julio de 1990.

El deseo radical o un elogio temprano al sujeto técnico

Johanna Lozoya Meckes

> Los deseos referentes a cosas se mueven siempre dentro del perfil del hombre que deseamos ser. Éste es, por lo tanto, el deseo radical, fuente de todos los demás.
>
> José Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica*.

La nueva arquitectura y la técnica (1938)[1] y "Ensayo filosófico sobre la técnica" (1939) son textos de la temprana juventud de Alberto T. Arai. En ellos reconocemos al discípulo de veintitrés años y no, aún, al pensador suspicaz y maduro de los años finales de su corta vida. Fue a partir de las ideas de dos grandes analistas del humanismo científico del periodo de entreguerras que Arai expresó el interés que lo motivó a la escritura: desarrollar un análisis intelectual sobre el actuar del sujeto técnico en la arquitectura. En ambos textos referidos "parte en busca de las ideas fundamentales de la actual [nueva] arquitectura"[2] y hace suyos argumentos de la antropología filosófica del español José Ortega y Gasset, y del biologismo del filósofo e historiador alemán Oswald Spengler.

¿Qué significa la técnica? ¿Qué sentido tiene en la vida del hombre moderno? ¿Cuál es su rango metafísico o moral?, son preguntas filosóficas que el joven arquitecto comparte con estos pensadores. Nada fecha mejor a las personas, apunta el novelista inglés Anthony Powell, que las normas a partir

de la cuáles eligen reaccionar.[3] Los rangos morales, metafísicos, históricos y utilitarios de la técnica moderna en *Meditación de la técnica* (1939) de Ortega y Gasset[4] y en *El hombre y la técnica* (1932) de Spengler[5] se revelan en el mapa mental que Arai sostiene: para pensar, reconocer y diseñar una nueva arquitectura, los hechos fundamentales a considerar son la nueva condición del hombre como la de un sujeto técnico, la conceptualización intelectual y planificadora de la técnica, y la construcción científica del artefacto técnico. Ésta será la ontología intelectual, social y política que Arai, sin saberlo, fortalecerá a lo largo de su vida profesional.

El deseo de ser testigo y actor de lo que su generación intuyó como el nacimiento de una arquitectura técnica, revolucionaria y propia del hombre nuevo —a la cual Arai, además, consideró un segundo gran capítulo de la historia general de la arquitectura— lo llevó a indagar sobre "la conciencia de lo que está más allá de los hechos de arquitectura".[6] Una conciencia individual y social, cultivada y planificadora, que vislumbra el proceso de aprendizaje vital guiado por la razón social, el programa arquitectónico y la técnica.

En Arai, el deseo radical es un deseo filosófico expresado en código arquitectónico: el paso del sujeto estético (hombre del pasado) al sujeto técnico (hombre nuevo). Es decir, que la razón vital del sujeto técnico para Ortega y Gasset, como para Spengler, es un proceso de iniciación y de construcción de espíritu que, en la pluma del joven Alberto T. Arai, se transforma en el camino del sujeto técnico al del arquitecto técnico y del arquitecto técnico al de la nueva arquitectura.

I

"¿Quién aprendería a *sentirse* europeo sin los editoriales de la prensa liberal? ¿Quién podría invocar el *inconsciente* sin Freud? ¿Quién podría denunciar la *alienación* sin Marx? ¿Quién podría declararse perteneciente a la *alta clase media* si no existiera la estadística social?",[7] y ¿quién podría invocar a la *razón vital* de la técnica sin recurrir a Ortega y Gasset? Si rastreáramos en el lenguaje del pensamiento arquitectónico mexicano el impacto que produjo la invención de

la sociedad por la sociología europea del siglo xx, encontraríamos la recurrente presencia del pensamiento orteguiano. Si como antropólogos de la arquitectura siguiéramos las huellas, los vestigios, de aquello que se denominó hace un siglo el *hombre nuevo*, el camino nos llevaría irremediablemente a la invención sociológica del sujeto técnico. Más aún, intuiríamos que esta invención es similar a los relatos románticos de aprendizaje de vida —una suerte de *Bildungsroman*—, donde las etapas vitales y de formación del hombre primitivo hacia el hombre moderno (dos imaginarios acotados a través del siguiente reduccionismo historiográfico: la técnica del azar, la técnica del artesano y la técnica del técnico, es decir, el hombre moderno) se definen por la transformación de la razón vital del sujeto estético a la del sujeto técnico.

En este *Bildungsroman* particular de la filosofía vitalista orteguiana, la técnica general o la gran Técnica se entroniza como el proceso o fenómeno fundamental en la relación del hombre moderno con su mundo. La técnica general, para Ortega y Gasset, así como para Alberto Arai, es el campo humano de acción (de acción histórico-social) producto de una constelación de ideas y de procedimientos útiles. En este escenario se registran, fundamentalmente, las expresiones materiales e inmateriales de la razón vital humana: el control de la naturaleza en aras del bienestar y el desarrollo del Yo (histórico, material, intelectual y espiritual) de las vidas individual y social, como acción indisociable de la razón y de la realidad material.

Por tal motivo, la historia del hombre no es sólo la del sujeto, sino también la de sus productos. A partir de ello, la relación del hombre moderno con la técnica, en cuanto problema filosófico, adquiere una segunda connotación: técnica (en minúscula) es, también, la concepción intelectual que visualiza, planifica, diseña y activa la realización de objetos o el manejo de ellos.[8]

La interrelación entre la Técnica y las técnicas es dialéctica. La gran Técnica es la vida humana, pero está constituida por una constelación de técnicas particulares distribuidas y organizadas entre sí. Como explica Arai en términos orteguianos en "Ensayo filosófico sobre la técnica", si las técnicas se toman por separado, el concepto de cada una de ellas dentro de un circuito de

técnicas constitutivas es relativo a la Técnica que abarca, por un lado, y a cada una de las técnicas menores que quedan comprendidas dentro de ésta, por otro. Es decir, el sujeto técnico se inscribe en un modelo socio-técnico mecanicista en donde la interrelación depende del todo y de sus propias partes, formando una cadena dinámica cerrada, una suerte de estructura unitaria cuya meta es el fin utilitario común.[9]

En *La nueva arquitectura y la técnica*, Alberto Arai traduce estas premisas filosóficas al problema arquitectónico, en ello radica su valía. Una técnica particular inscrita en la Técnica general, apunta el autor, es la arquitectura. Las técnicas arquitectónicas menores, en esta técnica compleja, son "puntos de vista especiales y diferentes entre sí que se complementan como partes de un todo [...] y viven interconectadas en el organismo del edificio".[10] Su conexión dialéctica, desde el punto de vista de la nueva arquitectura, se llama orden.[11] La arquitectura está formada por dos grupos de técnicas menores integradas: aquellas que obran sobre la materia física y aquellas que obran sobre el hombre. La interrelación entre ambas implica "una sumisión dialéctica de unas partes en otras y éstas en otras hasta desembocar en un punto de vista superior: la nueva arquitectura como técnica".[12]

Ahora bien, ¿cómo entender el imaginario filosófico del sujeto técnico orteguiano sin atender a la preocupación por las *necesidades socio-técnicas* y la caracterización del *tecnicismo moderno*?

II

La historia de la relación entre la técnica y las necesidades humanas, de seguir a Ortega y Gasset, se reduce a lo siguiente: el hombre cubre sus necesidades básicas sin técnica alguna. Puede alimentarse arrancando con su mano un fruto, puede vivir bajo el cobijo de una cueva, puede desplazarse por el mundo sin otro sistema más que caminar.[13]

Todo parece indicar, entonces, que la técnica aparece cuando el ser humano quiere intervenir en el mundo que lo rodea y controlar la naturaleza. La técnica, afirma el filósofo español, no es lo que el hombre hace para satisfacer

sus necesidades; la técnica es la reforma de la naturaleza, que nos hace necesitados y menesterosos.[14] Esta intervención está inducida por la búsqueda de bienestar, de tal manera que la técnica es un artificio que se crea en contra de la naturaleza. Es una sobre-naturaleza y los seres humanos viven en y a través de ella. Es decir, el hombre —una suerte de "hombre deseoso", me parece— es un transformador del mundo y un incansable y pragmático *homo faber* que no hubiera existido sin la actancia técnica.[15] Podríamos considerar que los deseos humanos (bienestar por sobre todo, bajo argumentos orteguianos) y no las necesidades reclaman el constante artificio técnico.

En la argumentación arquitectónica presentada por Arai (a partir de un curioso reduccionismo sobre el papel del nuevo arquitecto que se antoja debatible), la cadena de técnicas que conforman a la arquitectura opera al servicio de la necesidad-utilidad del hombre. Es decir, el arquitecto, de acuerdo a los argumentos de Arai, no ingenia problemas (no es un inventor de necesidades o innovaciones humanas) sino que "se limita a resolver el problema", guiado por el programa, y crea lo que llama una hipótesis arquitectónica (un edificio o una ciudad). Por ejemplo, el arquitecto no cuestiona la utilidad de una estación de ferrocarril, ni ha inventado el ferrocarril; el espacio para este transporte es una necesidad previamente avalada. Lo que hace el arquitecto, en opinión de Arai, es reconocer y organizar los procesos y elementos, tanto materiales como humanos, que lo configuran.

> El papel que tiene que desempeñar el arquitecto en este caso está en idear un edificio útil sola y exclusivamente para la localidad que lo necesita, y cuya forma constructiva obedezca a la función pedida [...]. El técnico de la arquitectura inventa una máquina estable o edificio capaz de funcionar, pero no inventa la función a la que va a ser destinado.[16]

El ingeniero "no tiene un programa del cual ha de partir, sino que él hace una hipótesis mental consistente en suponer determinada operación posible de su aparato, cuyas consecuencias o resultados podrían ser útiles a algún

aspecto de la vida y economía del hombre" y posteriormente trata de realizar "dicha hipótesis por medio de combinaciones de elementos técnicos de su ingeniería; combinaciones que serán una segunda hipótesis que obedezca a una ley o fundamento científico" (por ejemplo, una máquina de escribir: trae a luz algo antes no exigido, el nuevo mecánico de escribir).

El arquitecto, inventor de edificios (objetos técnicos), "parte de un programa de trabajo o problema muy preciso por desarrollar y resolver, y que consiste en el conjunto de necesidades humanas y en el conjunto de elementos disponibles de trabajo lo más detallado posible (el hacer organizado del trabajo técnico), al cual tiene que ponerle en frente una solución salida de su pensamiento técnico".[18] Esto es, no hay ninguna hipótesis en un principio, sino que se da como fijo el problema o programa "que emana de una necesidad real y auténtica".

La Técnica, apunta Arai, está en función del heterogéneo programa humano. Más aún, concluye, el hombre "es" programa. ¿Qué implicaciones metafísicas y morales tiene tal idea? El joven arquitecto guarda silencio. Podemos inferir, sin embargo, que la caracterización socio-técnica que ofrece sobre el encadenamiento de las técnicas arquitectónicas menores tiene implicaciones de esta índole. La interrelación entre estas técnicas, explica en *La nueva arquitectura y la técnica*, obra sobre la materia física y sobre el hombre. En lo primero, el tecnicismo y la ejecución de la técnica sobre la materia física, el joven autor se explaya cómodamente; sobre lo segundo, las técnicas arquitectónicas que operan sobre el nuevo hombre, su reflexión es notoriamente escueta.[19]

> Técnica sobre lo humano es aquella que teniendo que reportar algún beneficio al hombre, toma a éste como campo de experimentación u objeto de estudio, de modo que el camino recorrido por su proceder, por muy complicado que sea, no exceda los límites del hombre y de la circunstancia que más inmediatamente le rodea.

En este sentido, indica, la cirugía, la pedagogía, la higiene, el derecho o la gimnasia, entre tantas otras, obligan al conocimiento detallado y especializado del técnico dedicado a operar "en la porción del hombre que le interesa". Las técnicas arquitectónicas, por el contrario, tienen interés por el "hombre completo porque [la arquitectura] es contenedor de todo el desarrollo de la vida humana".

¿Qué implica el obrar arquitectónico técnico sobre lo humano? La respuesta es ambigua; *grosso modo*, involucra el estudio técnico sobre la correspondencia de las modalidades materiales (o subtécnicas) con cada función psico-biológica individual (las propias del Yo insustituible, el hombre auténtico, el cual existe bajo la función social) y sociales del hombre (la máscara social). Es decir, la técnica arquitectónica general opera según las funciones biológicas y las psicológicas. ¿Qué es el programa? Es la expresión de correspondencia entre el obrar técnico de la arquitectura sobre las funciones del sujeto. Ahora bien, si el hombre es programa, como señala el autor, ¿en éste se encuentra la semilla del cambio humano?, ¿en éste se define el deseo radical del nuevo hombre? En *La nueva arquitectura y la técnica*, el joven Arai no dice más; a cambio, elabora un extenso argumento sobre el tecnicismo y la ejecución técnica.

III

Frente a la necesidad responden el ingenio humano y las técnicas que actúan históricamente sobre la materia física: la técnica del azar o del hombre primitivo, la técnica del artesano, la técnica de técnico. ¿En dónde está la diferencia entre éstas? El artesano, apunta Arai en *Ensayo filosófico de la técnica*, es un operario que trabaja por costumbre, ejercita su hacer en conocimientos asimilados y no los cuestiona. El técnico, sujeto moderno producto de una colectivización que intensifica y multiplica las funciones, aplica sus conocimientos para resolver un problema distinto: renueva y comprueba principios y procedimientos, a partir de la conceptualización y planificación del proceso, antes de la acción.[22]

El sujeto técnico posee una conciencia cultivada que anticipa, diseña y crea conceptos. Una cualidad evolutiva en el proceso ontológico y cognitivo del *homo faber* moderno al que Ortega y Gasset denomina "tecnicismo" y Spengler "trabajo de dirección". Como ya se ha comentado, al pensar la manera de construir una máquina y cómo usarla, los tecnicismos de un ingeniero y de un arquitecto son distintos.

Al tecnicismo le sucede la técnica, como al trabajo de dirección, el trabajo de ejecución. Estos dos momentos son aspectos de la gran Técnica moderna. Alberto Arai, bajo la argumentación orteguiana, caracteriza tres diferencias entre el técnico artesanal y el técnico moderno (o sujeto técnico), las cuales indican el "distinto entrenamiento de los dos cerebros técnicos": cientificismo, inmediatez y humanización de las máquinas. Las normas son las siguientes:

> Sobre lo primero, Arai argumenta que el hombre primitivo pensaba de acuerdo con el sentido común y, por eso, sus conocimientos no rebasaban el área de los primeros experimentos naturales; en cambio, el hombre moderno y el contemporáneo siempre han sufrido la experiencia científica cada día más, y por ella ha podido repetir artificialmente y a su antojo lo que antes era operación exclusiva de la naturaleza [...] construye la técnica en sentido riguroso y consciente. [23]

Para la maquinaria moderna no es tan evidente su fin, sino que para conocerlo se requiere una explicación (mental) "ajena y externa a la forma y a la materia de ella". Esta explicación mental es el cientificismo, "un factor nuevo en la historia de la técnica [que] ha entrado a dar conciencia y arbitrio de las leyes naturales al inventor, convertido con motivo de esto en el auténtico ingeniero".[24]

Lo segundo, el abismo entre mediatez e inmediatez en la realización y uso del objeto o idea. La inmediatez implica la facilidad o simplicidad de construir el objeto planeado, así como el reconocimiento de su fin. Por otro

lado, la mediatez conlleva muchas experiencias relativas de forma indirecta y por experimentación científica.[25]

La tercera diferencia es la humanización de las máquinas. La pluralidad de funciones se identifica con humanización de la técnica y la unidad de funciones con la deshumanización y mecanización de la técnica. La herramienta para el hombre primitivo significaba la extensión de su cuerpo y tenía una pluralidad de funciones y fines inmediatos relacionados con ese cuerpo. La máquina del hombre moderno es auxiliar y está desnaturalizada, tanto en su función como en su fin inmediato; no posee pluralidad de funciones, sino un manejo singular y una aplicación restringida. En breve, la morfología y el uso de la máquina es visible sólo para el entendido.

Necesidades socio-técnicas y conciencia tecnicista del mundo son imaginarios que normaron, en el periodo entreguerras, la construcción hacia el sujeto técnico, hacia el hombre nuevo. Normas individuales y colectivas que responsabilizan a las generaciones de sus grandes logros, de sus luchas titánicas, así como de sus perennes temores e incapacidades.

Cuando Alberto T. Arai publicó *La nueva arquitectura y la técnica*, incluyó dos imágenes: la fotografía de un dormitorio diseñado con criterio arquitectónico antiguo y la fotografía de un dormitorio con criterio arquitectónico contemporáneo. "En la intimidad de la habitación humana —escribe a pie de foto— se puede apreciar la radical diferencia de las concepciones de la vida correspondientes al hombre viejo y al nuevo".[26] En estas imágenes el lector reconocerá intenciones que, a casi un siglo de distancia, aún reverberan en la educación académica arquitectónica. Es posible que persista, en nuestras aulas universitarias, una suerte de existencialismo técnico que piensa lo arquitectónico como una renovada querella entre antiguos y modernos, un camino de aprendizaje e iniciación del sujeto estético hacia el sujeto técnico, un lenguaje en donde las funciones se denominan deseos. Deseos radicales.

* * *

Notas

1. Publicación de la conferencia "La nueva arquitectura y la técnica" ofrecida por Arai a la comunidad de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, en 1937.
2. Alberto T. Arai, *La nueva arquitectura y la técnica* (México: INBA, 2006), edición facsimilar de 1938, 4.
3. Anthony Powell, *The Valley of Bones* (Londres: Arrow Books, 2005) A Dance to the Music of Times 7.
4. "Meditación de la técnica" es la síntesis del curso que José Ortega y Gasset impartió en 1933 en la Universidad de Verano de Santander con el nombre de "¿Qué es la técnica?". En 1935 se publicó el material en el periódico bonarense *La Nación* y finalmente con el nombre de "Meditación de la técnica" en *Ensimismamiento y alteración* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1939).
5. La visión de Oswald Spengler sobre la técnica y el mundo moderno debe entenderse en relación con el programa filosófico histórico que plantea en su obra magna, *La decadencia de Occidente* (publicada entre 1918 y 1923). Para Spengler, en una línea de argumentación distinta a la orteguiana, la técnica es una táctica de la vida que trasciende del hombre y accede en la vida todos de los animales. Ver Oswald Spengler, *El hombre y la técnica: contribución a una filosofía de la vida* (Madrid: Espasa Calpe, 1932). A pesar de ello, Arai, quien en sus dos textos comparte por completo la argumentación orteguiana, utiliza la premisa spengleriana sobre la *actividad de la mano pensante*, desarrollada en "El advenimiento del hombre. La mano y la herramienta".
6. Arai, "La nueva arquitectura", 3.
7. Bruno Latour, *Reensamblar lo social* (Buenos Aires, Manantial, 2008), 49.
8. Alberto Arai, "Ensayo filosófico sobre la técnica", *Edificación* 28 (julio-agosto de 1939).
9. Arai, "Ensayo filosófico".
10. Arai, "Ensayo filosófico".

11. Arai, "La nueva arquitectura", 13-14.
12. Arai, "La nueva arquitectura", 20.
13. Ver José Ortega y Gasset, "El estar y el bienestar-La 'necesidad' de la embriaguez- Lo superfluo como necesario-Relatividad de la técnica" en *Ensimismamiento y alteración*.
14. Ortega y Gasset. *Ensimismamiento y alteración*.
15. Ortega y Gasset utiliza la palabra existencia en lugar de sobrevivencia "sin la técnica el hombre no existiría ni habría existido nunca", en términos más ontológicos que biológicos. Ortega y Gasset, "El estar y el bienestar". Utilizo el concepto actancia, que proviene del lenguaje de los actuales estudios sociales de la ciencia y tecnología (CTS o STS), para denominar actor humano y actor no humano como una sola entidad (un ensamblaje). Ésta no era la visión sobre actores socio-técnicos en la década de 1930, pero me parece apropiada para caracterizar al *homo faber*. Ver Latour, *Reensamblar lo social*.
16. Arai, "La nueva arquitectura", 12.
17. Arai, "La nueva arquitectura", 11.
18. Arai, "La nueva arquitectura", 11.
19. Por el contrario, en "Meditación de la técnica", Ortega y Gasset se ocupa ampliamente en la reflexión metafísica sobre la técnica, la necesidad y el deseo como concreciones de la autofabricación existencial humana.
20. Arai, "La nueva arquitectura", 16.
21. En su argumento, Alberto T. Arai privilegia el concepto función sobre necesidad.
22. Arai utiliza en su totalidad el argumento orteguiano desarrollado en el capítulo "Los estadíos de la técnica" en Ortega y Gasset, *Ensimismamiento y alteración*.
23. Arai, "Ensayo filosófico".
24. Arai, "La nueva arquitectura", 9.

25. Arai, "Ensayo filosófico".
26. Arai, *La nueva arquitectura y la técnica*, 4-5.

Referencias

Arai, Alberto T. La nueva arquitectura y la técnica. México: inba, 2006, edición facsimilar.

_____. "Ensayo filosófico sobre la técnica", en Edificación 28, julio-agosto de 1939.

Latour, Bruno. Reensamblar lo social. Buenos Aires: Manantial, 2008.

Spengler, Oswald. El hombre y la técnica: contribución a una filosofía de la vida, traducción de Manuel G. Morente. Madrid: Espasa Calpe, 1932.

Ortega y Gasset, José. "Meditación de la técnica", en Ensimismamiento y alteración: meditación de la técnica y otros ensayos. Madrid, Alianza Editorial, 2014.

Powell, Anthony. The Valley of Bones. Londres: Arrow Books, 2005. A Dance to the Music of Times 7.

Alberto T. Arai, modernidad y arquitectura tradicional

Catherine Ettinger McEnulty

Introducción

En 1956 Alberto T. Arai propuso, para analizar el problema de la vivienda, cuatro categorías: una casa buena con malos habitantes, una casa mala con malos habitantes, una casa mala con buenos habitantes y, finalmente, una casa buena con buenos habitantes. Explica con cuidado que estos adjetivos:

> ...no significan calificaciones de hechos morales o inmorales; no se refieren a actos que debe castigarse o premiarse, sino que indican grados de menor o mayor desarrollo de un sujeto dado o de un objeto determinado juzgados a partir de un nivel cultural tomado como base y que en nuestro caso es el más representativo de nuestra época.[1]

Esta cita con las categorías correspondientes revelan elementos clave en el pensamiento de Arai; en primer lugar, su manera de imponer orden a sus ideas a través de categorías binarias rígidas; en segundo término, su fe en el poder civilizatorio de la arquitectura moderna y, en tercero, un esquema

de historia lineal evolutiva donde el presente supera el pasado. En conjunto revelan rasgos del pensamiento moderno[2] que afloraron en el discurso de diversos arquitectos del movimiento moderno.[3]

Estas premisas marcan varios textos de Arai, en particular aquellos relacionados con la vivienda tradicional y la popular, y muestran la manera en que este teórico de la arquitectura organizaba esquemáticamente sus ideas en torno a problemas complejos, como la vivienda. Al mismo tiempo, y de acuerdo con la época en que se formó y desarrolló profesionalmente, dejan clara una idea de la arquitectura moderna —gestada en un marco de pensamiento racional, diseñada con énfasis en la economía y la función, construida con materiales contemporáneos y libre de referencias al pasado— como superior a la tradicional.

La revisión de los ensayos que sobre vivienda escribió Arai revela la dificultad enfrentada a lo largo de dos décadas para concertar los principios modernos con la realidad de la arquitectura vernácula y popular mexicana. Por una parte, propone mejorar la vivienda tradicional aplicando principios modernos, y por otra, la toma de punto de partida para el diseño de una nueva propuesta. Entre 1949 y 1959 abordó la temática en ensayos y conferencias, sin resolver un conflicto esencial que tiene que ver con una actitud ambigua hacia la arquitectura tradicional. El presente ensayo revisa algunos textos de Arai sobre vivienda, con la intención de observar cómo fue cambiando su postura a través del tiempo y cómo se relaciona con su propuesta de arquitectura mexicana.

Modernidad y arquitectura tradicional

Si bien, en una lectura superficial parece que la modernidad es contraria a la tradición y que el movimiento moderno se erigió en contraposición no sólo a arquitecturas históricas, sino también a vernáculas, versiones historiográficas recientes demuestran una y otra vez la simbiosis de las nociones. De hecho, la idea misma de tradición surge de los poderes coloniales, en un deseo de definir al Otro y ubicarse como modernos, civilizados y occidentales. No puede existir

una noción sin la otra.[4] La modernidad carece de sentido si no existe contraste con lo no-moderno, por lo general ubicado en lo rural y no occidental.

La relación simbiótica de estos conceptos se trasladó al ámbito de la arquitectura con cierta ambigüedad. Por una parte, el discurso orientado a defender o promover la arquitectura moderna tiene como argumento central el contraste con la historia y la tradición. Por otra, hay alusiones a la tradición, a lo primitivo y a lo no occidental como arquitecturas con esencias modernas, esto en virtud de su clara relación con las necesidades humanas más básicas y su estética depurada. Aunque en ocasiones se le concibe a ésta como atrasada —de acuerdo a un esquema de historia lineal que presupone la idea de progreso— eso no representaba necesariamente un defecto.[5] En el ámbito de la nostalgia, la arquitectura vernácula o tradicional representaba un pasado más auténtico, y el recuerdo de lo que la modernidad había destruido. Para el arquitecto moderno, empecinado en el rechazo a la historia y las versiones historicistas, la arquitectura vernácula llegaba a simbolizar una suerte de pre-historia: una forma más pura e inocente, primitiva y auténtica, que reflejaba valores esenciales asociados a la arquitectura moderna.

A pesar de la importancia de la tecnología y la función en el discurso de la modernidad arquitectónica, a pesar de la caracterización de la casa como "máquina de habitar" y de aseveraciones sobre la construcción del presente sobre las cenizas del pasado, los grandes protagonistas del movimiento moderno manifestaron de manera constante su fascinación por la tradición, lo exótico, lo no occidental y lo rural. Así se explica la atracción de Le Corbusier por Algeria,[6] de Luis Barragán por Marruecos, y de Frank Lloyd Wright por Japón y las culturas precolombinas. Esta atracción no necesariamente dio lugar a influencias directas o estilísticas,[7] pero sí ilustra una búsqueda de esencias y un habitar más auténtico que se hallaría en culturas no contaminadas por el occidente.[8]

El mismo Adolf Loos, a quien asociamos con la postura tajante del texto "El ornamento como delito",[9] tenía una actitud distinta con la arquitectura doméstica —particularmente sus interiores—, por considerarla de la esfera de la tradición;[10] al diseñar en un contexto histórico, hizo concesiones al sitio.[11]

La valoración explícita de la arquitectura vernácula, como tal, apareció a finales de la década de 1950. Llama la atención que una de las figuras que visibilizó sus valores fue Sybil Moholy-Nagy, profesora de arquitectura y viuda del arquitecto y profesor de la Bauhaus László Moholy-Nagy,[12] quien publicó *Native Genius in Anonymous Architecture* en 1957.[13] No es coincidencia esta cercanía entre un protagonista del movimiento moderno y el reconocimiento de los valores de la arquitectura vernácula. En la década de 1960, en particular a partir de la exposición y publicación de Bernard Rudofsky, *Arquitectura sin arquitectos*, y el resultante interés por la arquitectura vernácula, quedó patente que ésta se percibía como concreción de algunos valores asociadas con la modernidad.[14] Como señala Felicity Scott: "las imágenes de Rudofsky representan no tanto una alternativa a la modernidad sino su esencia sencilla e incorruptible".[15]

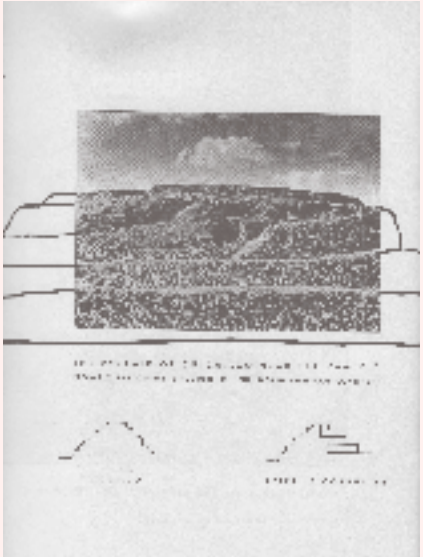


Ilustración de Born que expresa la equivalencia entre lo moderno y lo primitivo. Fuente: Esther Born

La arquitectura prehispánica también gozó de la asociación primitiva-pura-auténtica. Una ilustración de particular interés en este sentido apareció en el frontispicio del libro sobre arquitectura mexicana moderna que publicó Esther Born en 1937. Ésta equivalía la pirámide de Cuicuilco con la obra de Le Corbusier al sobreponer a una fotografía de la pirámide, una figura geométrica escalonada que evidenciaba esa relación esencial con la modernidad.[16]

Alberto T. Arai mostró a lo largo de su carrera diversas actitudes hacia la arquitectura que él llamó "campesina", y a la que se refirió como "popular". No obstante, en general, apeló un elenco de términos —primitiva, rural, campesina, tradicional— todos problemáticos porque se definen en función de la noción de un occidente civilizado.

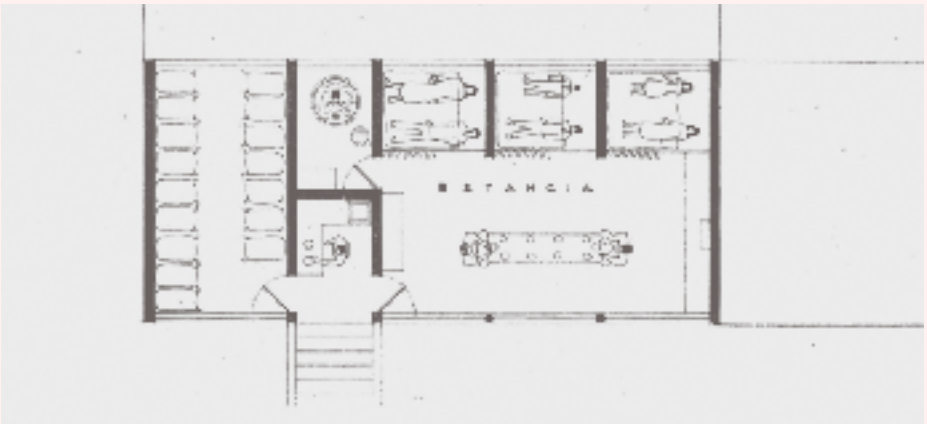
Arquitectura como acto civilizatorio

Cuando Arai, en 1949, publicó en la revista *Espacios* un folleto sobre arquitectura campesina,[17] no expuso los valores que solemos reconocer en la arquitectura vernácula como su pureza, su función, su adaptación al lugar y a la cultura de sus ocupantes; al contrario, elaboró un texto con el fin de coadyuvar a mejorarla. Desde luego no usó la palabra vernácula[18] pero, al detenerse en la manera en que define las características de la casa campesina —sus materiales y técnicas constructivas locales, su adaptación al sitio—, sin duda refiere a tradiciones vernáculas arraigadas, en el sentido en que se usa la palabra en arquitectura desde la década de 1960.[19] Para ubicarnos en el tiempo, es importante recordar que los textos de Arai aparecen una década antes de la exposición de Rudofsky, así, no es del todo extraña su apreciación.

Ilustración tomada de "El Mejoramiento de la casa campesina" que muestra la vulnerabilidad de la casa tradicional a insectos. Fuente: Revista Espacios, no. 3, 1949, s/p.

En la introducción a "El mejoramiento de la casa campesina", Arai estableció con claridad el propósito de: "dar unas nociones elementales sobre el tema con el fin de que el campesino vea por sí mismo [...] y pueda orientarse sin necesidad de protección ajena entre lo que le conviene y lo que le perjudica". Se trataba de un ejercicio para educar al campesino, a quien consideraba "debe iniciarse hasta donde sea posible en los conocimientos científicos y técnicos reservados hoy día por desgracia a las grandes ciudades". Además, planteó como meta que el propio campesino que "habita en el jacal que conocemos por siglos" pudiera emprender "la tarea de modificar la casa de su familia con sus propias manos y su propio cerebro".[20] El uso de la palabra jacal, término despectivo, para referirse a la casa vernácula y la ubicación

Ilustración de la propuesta de Arai para una mejora casa campesina. Fuente: *Espacios,* no. 3, 1949, s/p.



Planta de la propuesta de Arai de una casa campesina. Es de notarse la comparimentacion del espacio interior y el uso de cortinas para delimiar los espacios de dormir. Fuente: *Espacios*, no. 3, 1949, s/p.

del saber en "las grandes ciudades", también entendido como peyorativo para el campo resulta problemático desde la perspectiva actual.

Para Arai, la arquitectura no sólo tenía el poder de mejorar la vida de sus ocupantes; también aparece en este texto como culpable de algunos males. Al señalar que su propuesta se enfocaría a las viviendas "más rudimentarias" y a "aquellas chozas perdidas en las sierras y en las selvas", Arai consideró la urgencia de buscar remedios pues, "por su mal diseño y construcción están minando importantes sectores de la población nacional en lo que se refiere a

las enfermedades y al bajo rendimiento del trabajo, a la baja conciencia moral y al embrutecimiento de sus habitantes".[21] Tomada esta cita de manera literal, efectivamente culpa al mal diseño de la arquitectura vernácula de los defectos morales y de inteligencia. Desde la mirada actual, se aprecian muchos problemas en este esquema, comenzando por las consideraciones hacia las personas que habitan en áreas rurales aisladas como de "baja conciencia moral" o reducida inteligencia, lo cual refiere a estereotipos arraigados.

Para la propuesta de mejoramiento, Arai realizó una evaluación de la típica casa rural. Desde el planteamiento inicial se observa una actitud hacia la tradición no como una esencia primitiva a valorar, sino como un ejemplo de atraso. No hay referencia alguna al ingenio de sus constructores quienes, a partir de los materiales de su medio inmediato, logran la creación de una morada, ni hay elogios de su belleza o integración con el paisaje. Lejos de reconocer cualidades regionales, reduce la variedad presente en México a un solo modelo sintetizado de la siguiente manera:

> En términos generales la casa rural mexicana, en su expresión mínima en cuanto a las condiciones generales de higiene y comodidad se caracteriza por levantarse sobre un solar más o menos amplio en donde se convive con los cultivos de la tierra y con animales domésticos; por contar con una sola pieza, casi siempre rectangular de 4 x 7 m, asentada directamente en el suelo de tierra, construidos sus muros con materiales naturales tomados directamente del medio circulante (carrizo, madera, adobe o piedras irregulares sobrepuestas), y techada con cubierta de dos o cuatro aguas fabricada con zacate o palma, con tejamanil o tejas, descansado sobre un armazón de troncos y varas entrelazadas cuya parte más alta se eleva más o menos a 5 m sobre el terreno. El interior sirve de alcoba única para toda la familia, compuesta por lo común de cinco o seis miembros, y al mismo tiempo sirve de comedor, de cocina, de alacena y muchas veces de gallineros; en ocasiones hay otra pequeña choza cercana destinada exclusivamente para cocinar y comer. [22]

Esta descripción es una propuesta homogeneizadora que reduce la complejidad del mosaico de expresiones de la arquitectura vernácula en México a un esquema espacial único. Aunque admite la existencia de distintas regiones, éstas no son culturales, sino simplemente distintas condiciones climáticas y geográficas que —siguiendo una idea lineal de diseño— modificarían algunos aspectos particulares, como los materiales. La propuesta de mejoramiento se sustentó en una reseña de los defectos de la vivienda tradicional:

> De esta somera descripción se desprende que por lo que se refiere a la distribución, la casa mínima del campo tiene, en cualquier zona climatológica del país, como principales defectos el de motivar la promiscuidad, por una parte, entre padres e hijos de ambos sexos y el de cocinar en la misma habitación carente de ventanas, que como es de suponer trae oscuridad, falta de ventilación, humo, olor de comida y falta de asoleamiento en las casas de clima frío. La única ventaja que tiene la distribución de la casa en un solo cuarto es la de la vigilancia por parte de la madres respecto de los niños, de la comida, de los animales domésticos y de la entrada.[23]

Este fragmento, más allá de identificar problemas específicos, revelaba un reconocimiento por parte de Arai de la injerencia de la arquitectura en varios aspectos relacionados con la vida doméstica. Implicaba la posibilidad de que el diseño modificara comportamientos (promiscuidad) y mejorara la salud de sus ocupantes. Por otra parte, la referencia a la vigilancia denota una idea de control y sobre el rol de la mujer, quien lo ejercía en el ámbito doméstico.

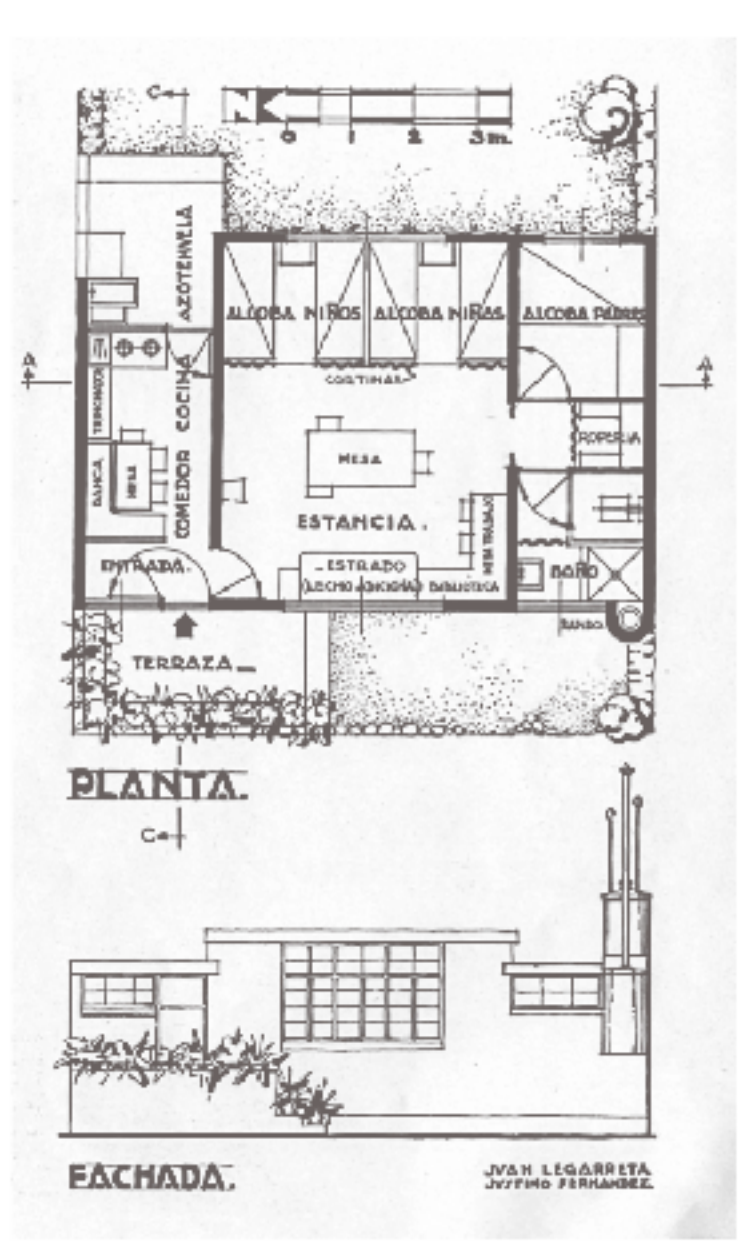
Arai partió de una lista de condiciones mínimas que harían "habitable un lugar". Incluyó aspectos muy diversos, desde la posibilidad de explotar el medio ambiente para el sustento y llevar una vida cívica y social,[24] hasta elementos puntuales sobre las características de la vivienda. En relación con este punto, Arai incluyó como condiciones mínimas la protección de la intemperie, el agua potable, el drenaje, la luz artificial, el aislamiento del piso, la posibilidad

de una puerta de acceso que se cerrara y de ventanas para iluminación y ventilación. Adicionalmente, mencionó la distribución interior que debía tener espacios para bodegas, corrales, pesebres y talleres industriales, además de un esquema con la "separación de locales de recepción, de habitación propiamente dicha (dormitorios y baño) y de servicio". Consideró fundamental "la separación y la unión adecuadas entre las alcobas de los padres, de los hijos y de las hijas".[25] El último punto que remarcó fue la "posibilidad de desarrollar una vida psíquica normal, personal y social a la vez", sin explicación alguna del rol de la casa o de las características que ésta debería tener para lograrlo.

Para atender las deficiencias que él observó, hizo una propuesta detallada. En primera instancia aclaró que se trataba una formulación genérica, diseñada para el clima tropical, que podría adaptarse a otras regiones. Advirtió que presentaba "un bosquejo concretado en el tipo para clima tropical [pero que] contiene las características generales de la concepción de la casa renovada para el campo sin distinción de lugares o climas".[26] Se trata de reducir la complejidad a una solución universal, modificada según las condiciones de clima. Es importante hacer notar que Arai no tuvo como punto de partida la región, ni el conocimiento de las distintas tradiciones constructivas existentes en México, sino que lo planteó en sentido inverso: un modelo sería adaptado a la situación geográfica y a los materiales locales. En la adaptación no menciona alguna modificación para acomodar diferencias culturales.

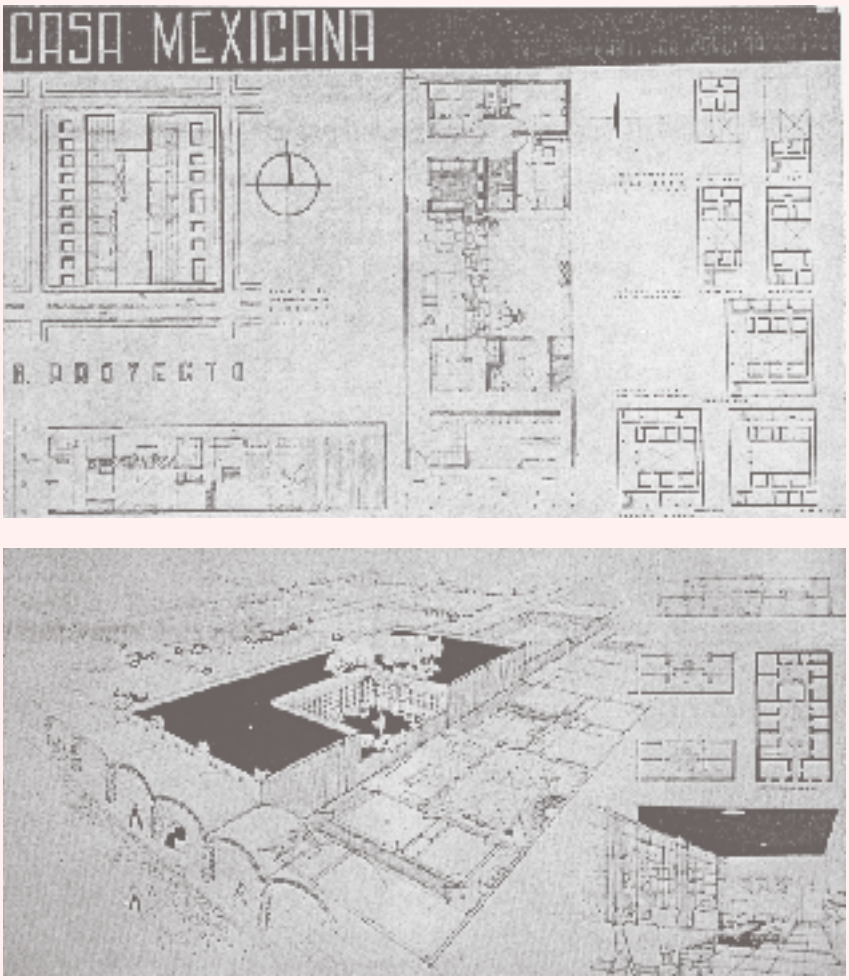
Para atender el problema de higiene, el proyecto consideró la innovación de levantar la casa para alejarla de la humedad y de los insectos. Además, introdujo servicios sanitarios y aumentó el número de ventanas para mejorar la ventilación. En atención al tema de la promiscuidad, subdividió el espacio interior para formar habitaciones privadas. Como resultado, se generó una planta de espacio interior compartimentado con recámaras, áreas de guardado, una cocina semi-abierta y un baño, todo bajo una distribución moderna.

Esta planta recuerda la propuesta de Juan Legarreta de la casa obrera, diseñada en 1932, para una familia de seis personas. Legarreta desarrolló el proyecto con tres distribuciones distintas, todas con dimensiones mínimas.[27]



Planta de la casa obrera de Juan Legarreta y Justino Fernández.

El proyecto de Arai tiene en común con la propuesta moderna de Legarreta un diseño en torno a un espacio central con áreas para dormir separadas por medio de cortinas; así se integran o se separan del área de estar, según se requiera. Parece que la inquietud central radicaba en la creación de espacios privados para erradicar la práctica de que los hijos durmieran con sus padres.



Illustrations of the Arai's proposal for a patio house.
Source: Arai, La casa mexicana. Ideas sobre la habitación popular urbana 1956,

Lo que resalta en este tratamiento de la casa rural es que Arai no mostró mayor interés en la tradición ni en la costumbre; hace poco reconocimiento de los valores de la arquitectura vernácula. Al contrario, intenta imponer una nueva distribución y hasta modos de vida a una población rural en una suerte de acto civilizatorio.

Vivienda, cultura y el gusto popular

La propuesta de Arai para la arquitectura vernácula descansaba en la idea de estratificación cultural; esto lo expresó en conferencias y en otros escritos como: "Conocerse para mejorarse", publicado en 1956 en la revista *Espacios*[28] y *La casa mexicana. Ideas sobre la habitación popular urbana*, publicación del Colegio de Arquitectos tras una conferencia impartida por Arai en 1959.[29]

En estos textos es patente su creencia en una estratificación cultural, en que hay culturas superiores e inferiores. Insiste en la idea de "nivel cultural" y grados de desarrollo, en un esquema donde lo moderno se presenta como superior a lo que le antecede. En ocasiones con lenguaje sumamente violento, Arai refiere a estos grupos "inferiores" y a sus casas:

> Así, situándonos en nuestra realidad social y juzgándola desde un nivel cultural como es el de la civilización moderna en su estado más desarrollado, es posible decir que un hombre inculto, analfabeto, sin ocupación definida, irresponsable, vicioso, desnutrido, etc., es un mal sujeto, es casi un infrahombre; del mismo modo que una vivienda que sea insegura, antihigiénica, incómoda y fea es una pocilga inhabitable, indigna de ser ocupada por seres humanos. Pero así como quedan determinadas las fuerzas negativas que mantienen en un bajo nivel cultural tanto al habitante como a la habitación, al mismo tiempo, simultáneamente se despeja el horizonte de las infinitas posibilidades de mejoramiento humano y material al pensar que los diversos grados de desarrollo o evolución no son más que momentos transitorios, estadíos momentáneos en perpetua ascensión.[30]

Se asoma la posibilidad de la actuación del arquitecto. Volviendo al esquema presentado al inicio: "el mal habitante" podría aprender a apreciar "la casa buena". Una población educada entendería las ventajas de la casa moderna y se desprendería de su hogar tradicional. Aquí aparecen ecos de Le Corbusier y otros teóricos modernos, quienes insistían en la necesidad de educar al cliente cuando éste no reconocía los valores de la arquitectura. Advirtiendo con aún mayor claridad la posible actuación del arquitecto, Arai escribió:

> Para que el sujeto inculto salga de su estado de pasividad y se haga activo, aprenda a desear lo que le conviene y de lo cual carece, es necesario que otro sujeto culto actúe sobre él, pero no como actúa un albañil sobre la materia, sino haciendo que el sujeto culto promueva y estimule al sujeto inculto para que llegue a actuar por sí mismo y no se deje arrastrar arbitrariamente por las fuerzas exteriores.[31]

Estas citas no refieren propiamente a la arquitectura vernácula, sino a la popular, de las áreas marginadas de la ciudad. No obstante, el planteamiento ayuda a explicar la propuesta de mejoramiento de la casa vernácula como algo más allá del espacio doméstico, para incidir en las personas que habitaban el espacio. También, al entender su concepción estratificada de la cultura, se comprende el lugar en donde colocó la arquitectura vernácula en términos de atraso. La arquitectura moderna constituía un proyecto civilizatorio.

Curiosamente, el mismo año apareció publicada una plática impartida en el Colegio de Arquitectos en donde Arai disertó no sólo sobre el problema de la habitación popular, sino que propuso una solución que integraba distintos hilos de su pensamiento. En ésta, logra una mejor resolución a la ambigüedad presente en sus textos —entre el desdén hacia los grupos "inferiores", el aprecio por las culturas prehispánicas y el respeto por la historia. En el contexto de estas ideas se puede comprender mejor las ideas desarrolladas en *Caminos para una arquitectura mexicana*.[32]

En el cruce de estas tres facetas de su pensamiento, Arai propuso un prototipo de vivienda en torno a un patio central. Representa un viraje que parte de la tradición rural para resolver problemas de la vivienda contemporánea. Arai expuso volver a una casa "con profundas raíces históricas, sociológicas y psíquicas", puesto que advertía "toda nuestra tradición como habitantes urbanos, es fundamentalmente una tradición rural".[33] Esta idea sustenta el proyecto y apunta hacia una nueva apreciación tanto de lo vernáculo como de lo popular.

El diseño que muestra al final del texto es una casa en torno a un patio central; el patio se retoma como elemento de la tradición rural y urbana de México. Es interesante que, aunque abogaba por el regreso a la esencia de la tradición popular,[34] los argumentos de Arai referían a preceptos modernos como economía y vivienda colectiva, con atención también a la cuestión de financiamientos. En su justificación del partido, refiere tanto al origen prehispánico del patio, como al hecho de que Mies van der Rohe lo utilizó como premisa de diseño.[35] Así, mostraba su lealtad hacia el movimiento moderno mientras incursionaba en nuevos territorios en cuanto al diseño, al incorporar la tradición.

En su acercamiento al problema de la vivienda popular, Arai enfrentó un conflicto que acompañó a la arquitectura moderna desde sus inicios: la cuestión del gusto popular. El rechazo de la arquitectura moderna por parte de la sociedad en general, se hacía sentir en las modificaciones que las personas hacían al ocupar viviendas mínimas estandarizadas. La apropiación de sus casas, a través de la colocación de elementos y adornos que permitían la expresión de una identidad, había molestado a más de un arquitecto moderno; un año antes de la publicación de Arai, se había discutido el tema en la revista *Espacios* incluyendo una imagen que aludía a estas modificaciones.[36] Arai lo abordó al señalar:

> ...los arquitectos mexicanos hemos experimentado al construir alguna casa barata en nuestro medio, siguiendo el estilo llamado funcionalista. Una vez que esta casa económica ha sido hecha, siguiendo un criterio de gusto simplificado, de estricta limitación, sin adorno alguno, y es habitada por gentes representativas de nuestro pueblo, por alguna familia

Comparación del "antes" y "después" cuando el usuario transformaba su casa funcionalista.
Fuente: Revista Espacios, no. 25, 1955, p. 22.

> humilde de extracción popular, estos habitantes acaban por modificar con asombro nuestro las fachadas de este pequeño edificio. A veces le añaden nuevos elementos arquitectónicos, pero siempre jardincito, macetas, rejas de dibujo complicado y mil cosas más, concebidas indudablemente con el peor gusto artístico. Pero es en esto en donde el arquitecto debe notar su descuido, ya que esa reacción denota el no haber tomado en cuenta al proyectar la vivienda, la necesidad apremiante que existe en el mexicano, que por lo común es de origen rural reciente, de esos detalles representativos de su más honda tradición [...] el problema que nos plantea nuestro público popular, es un problema real, verdadero, y que el arquitecto, no obstante ser un arquitecto moderno —lo cual debe enorgullecerlo—, no debe nunca desoír.[37]

Esta reflexión, aunque mantiene cierto desdén por el origen rural de los habitantes de las casas populares, reconoce de manera clara el conflicto entre el

gusto popular y las propuestas modernas; el arquitecto debe trabajar en conciliarlos. Para ahondar en la discusión, incluyó en su texto una sección bajo el título "El arquitecto debe purificar el gusto genuino de cada familia", en ella presenta una reflexión sobre la importancia de la casa como medio expresivo para sus habitantes. De nuevo surgen consideraciones difíciles de resolver —aún no resueltas— en cuanto a la articulación del gusto del cliente o el gusto popular con la arquitectura entendida como arte. Arai mostró la ambivalencia de estas ideas: por un lado, el deseo de rescatar algo del gusto popular y, por otro, el de educar al cliente. Refiere a las familias de "un gusto artístico poco refinado y desarrollado"; sin embargo, aboga por "el fundamento común del gusto colectivo por lo pintoresco y lo irregular" que a su juicio podía ser reinterpretado por el arquitecto.[38] Esta reinterpretación del gusto popular de inmediato nos remite a ideas que circularían una década después en escritos y obras posmodernos. Aunque el sentido de la propuesta es distinto, la posibilidad de aceptar el gusto popular y trabajar con él es un reconocimiento tácito de algunas limitaciones de la propuesta moderna y del problema que resulta al conciliar los intereses del arquitecto y del usuario, conflicto central en el discurso posmoderno.[39] También llama la atención esta concesión en el marco de otros textos que proponen lo contrario, la imposición. El autor no dejó de lado las grandes inquietudes de un arquitecto funcionalista con vocación social como la economía, la estandarización y el financiamiento, en un proyecto que iba más allá de la casa para reflexionar sobre la naturaleza del trabajo cooperativo en la familia, en una suerte de proyecto utópico.

Reflexiones finales

Los escritos de Alberto T. Arai en torno a la vivienda enriquecen las perspectivas sobre su publicación más conocida: *Caminos para una arquitectura mexicana*.[40] Este último texto, publicado en 1952, está entre los escritos más difundidos de Arai, en gran medida por la reedición realizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 2001, a su vez vinculada con el interés que existía por la cuestión del regionalismo.

Las reflexiones de Arai sobre la arquitectura mexicana —que, cabe mencionar, son más o menos contemporáneas a cuestionamientos sobre el tema en el ámbito internacional[41]— dan preeminencia a lo prehispánico como esencia de lo propio. Se trata de un elocuente llamado a rescatar la continuidad histórica de la arquitectura mexicana, con una clara formulación de la importancia de circular ideas e influencias. El discurso está elaborado a partir de contraposiciones entre norte y sur, racionalidad y emotividad, Europa y América; a la vez, aboga por una arquitectura híbrida que fusione las dos raíces de México: la indígena y la española.[42] El énfasis lo coloca Arai en los orígenes prehispánicos y el autor describe las cualidades de la arquitectura mesoamericana. No aboga por el retorno a ella, pero sí entenderla como punto de partida para el desarrollo de una arquitectura propia.

Es una propuesta *sui generis* que sólo se entiende en el marco de la doble formación de Arai como arquitecto y filósofo, sumada a su experiencia de vida como una persona entre dos culturas. Adicionalmente, habría que considerar el fuerte impacto de su experiencia en el registro de Bonampak en su apreciación por la arquitectura maya.[43]

Mientras que uno de los componentes usuales en las propuestas de arquitectura regional ha sido la referencia a la tradición vernácula, en *Caminos para una arquitectura mexicana* de Arai, no aparece. La revisión de distintas propuestas de arquitecturas nacionales o regionales, en Europa y América a lo largo del siglo XX, desde los románticos europeos de principios de siglo hasta el regionalismo crítico finisecular, muestra la importancia de lo vernáculo en sus formulaciones. Para comprender esta ausencia en Arai, nos remitimos a sus textos sobre la casa rural y la popular.

Se advierte un sustento basado en la idea de "niveles culturales", en la cual existen personas inferiores, incultas y atrasadas. Se entiende también que hay arquitecturas inferiores, incultas y atrasadas. Por eso, insistía en la educación del habitante y la necesidad de que un ser "culto" actuara sobre él. Para el caso del campesino, había un reconocimiento de su sabiduría, pero también la necesidad de que adquiriera conocimientos "científicos" para mejorar y tomar sus

propias decisiones. La idea de estratificación cultural dificultaba, desde luego, la aceptación de la casa vernácula como base para la propuesta regionalista. Resultaba más fácil idealizar un pasado remoto, con una arquitectura ocupada por un ser genérico, a diferencia de la vernácula o popular, ocupada por personas reales, identificadas por Arai como atrasados e incultos.

Se puede percibir la evolución del pensamiento de Arai y pareciera que se fue haciendo menos rígido conforme transcurría el tiempo. El texto de la vivienda campesina se publicó en 1949, *Caminos para una arquitectura mexicana* en 1952, y "Conocerse para mejorarse" y *La casa mexicana. Ideas sobre la habitación popular urbana,* en 1956. A través de los textos observamos como constante la creencia en el poder de la arquitectura para transformar al individuo y a la sociedad; al mismo tiempo, hay contradicciones y temas irresueltos. En la última publicación, rescata la casa en torno al patio, con la justificación del origen rural de esta tradición; de alguna manera es una referencia al valor de la arquitectura vernácula como punto de partida para el diseño contemporáneo. Evidentemente, había reconsiderando su postura inicial frente a la vivienda campesina.

El giro radical fue más evidente un año después, cuando recapituló sobre el tema de la casa campesina en uno de sus últimos escritos publicado en el periódico *Excélsior*,[44] ocho años después del folleto sobre su mejoramiento. En la nueva revisión, Arai modificó sustancialmente su posición y no sólo reconoció algunos valores de la casa tradicional, sino que argumentó la falacia de considerar al campo como inferior a la ciudad. En esta nueva valoración escribió:

> El jacal de nuestro indio campesino es su abrigo grande, es su "cotón" familiar. Habitación que subsiste en nuestra época como vigorosa supervivencia de la más añeja tradición popular. Es una floración de la tierra, del mismo modo como lo son la infinidad de tipos de casas rurales en todas las comarcas del mundo. Esta pequeña habitación representa desde el punto de vista de su construcción, la perpetuación de un invento

> prehistórico como es el haberse ideado la edificación dualista que reúne a la estructura soportante con su cobertura posterior, formada por muros y techos adecuados para servir a la distribución.[45]

El texto sigue con un elogio de la estructura y su funcionamiento; más adelante, al tratar el asunto de la distribución, Arai abandonó los prejuicios que habían caracterizado su escrito anterior al considerar que:

> ...por lo que se refiere a la función distributiva de este tipo de vivienda, ya hemos dicho que propiamente el jacal del campo no es el todo de la habitación, sino solamente una de sus partes: el conjunto de ella está circunscrito al patio, al corral o a la huerta; sobre una plana superficie se levantan, aquí y allá, los pequeños conos de las techumbres de palma. Claro está que un jacal aislado también es en muchas ocasiones una vivienda completa: es la célula unitaria y original que con el tiempo y según el desarrollo de las necesidades familiares futuras, puede crecer y multiplicarse.[46]

En otro reconocimiento, consideró que "un modesto jacal, insignificante choza levantada con tronco y lianas, con lodo y bajareque, con carrizos y hojas de palma trenzada, es capaz de brindarnos dentro de su pequeñez dos lecciones que debemos saber muy bien todos los arquitectos: una lección de geografía y otra de historia".[47] En relación con la estructura de su pensamiento, la organización siguió a través de categorías binarias, pero su comprensión de ellos cambió.

Vincent Canizaro define el regionalismo como "concepto, estrategia, herramienta, técnica, actitud, ideología o manera de pensar" y advierte que "a pesar de sus muchas manifestaciones, colectivamente es una teoría que apoya la resistencia a varias formas de estructuras hegemónicas, universales o que tienden a estandarizar para disminuir la diferenciación local".[48] Este último aspecto aparece como conclusión de *Caminos para una arquitectura mexicana*, al considerar la necesidad de "superar el cosmopolitismo monótono e

indiferenciado".[49] Es decir, esto se ubica como arquitectura de resistencia en el sentido de querer rescatar lo regional en oposición a la homogeneidad resultante de la modernidad internacional. En otra escala, es una propuesta genérica que ignoraba la diversidad regional en su interior. Aunque Arai reconoció la relación entre cultura y arquitectura, aduciendo que la idiosincrasia de cada pueblo tenía que reflejarse en su arquitectura, hizo poca referencia a la diversidad cultural al interior del país.

El reconocimiento de esa diversidad apareció en 1957 con la revaloración de la arquitectura vernácula. En "Jacales contra rascacielos" expuso sus ideas no sólo a través de las palabras, sino también por medio de imágenes. Las siete partes del artículo contienen fotografías de casas vernáculas de distintas regiones de México. La síntesis de la casa campesina de 1949 desapareció en favor de una valoración de la diversidad. En "Jacales contra rascacielos" introdujo a su discurso ideas radicalmente diferentes a las expresadas años antes, entre las cuales figura la relación de la arquitectura con el medio ambiente y la necesidad de que el arquitecto aprenda de esta arquitectura "anónima". Arai abandonó la idea de una arquitectura culta que había defendido anteriormente.

Este giro se presta a dos especulaciones. La primera, en referencia al hecho de que el artículo se publicó el mismo año que el libro de Sybil Moholy-Nagy, el primero en revalorar la arquitectura vernácula empleando el mismo término usado por Arai: "arquitectura anónima". ¿Habría conocido el libro? O, ¿eran ideas que simplemente circulaban en ese momento? Una segunda especulación tiene que ver con su formulación del regionalismo para México y qué evolución hubiera tenido si Arai lo hubiese revisado posteriormente. Si para 1956 en sus textos se observaba un interés en el gusto popular, y en 1957, una apreciación por la arquitectura vernácula —ambos presagios de la posmodernidad— podemos imaginar que habría hecho una formulación distinta del regionalismo si la vida le hubiera alcanzado.

* * *

Notas

1. Alberto T. Arai, "Conocerse para mejorarse", *Espacios* (29), 1956.
2. Una exhaustiva reseña de la noción de modernidad va más allá de los alcances del presente ensayo; será suficiente señalar su relación con el pensamiento racional, la creencia en verdades absolutas y la aparición de una serie de conceptos —eficiencia, higiene, estandarización, optimización, moda— que a su vez se asocian con procesos de transformación en prácticamente todas las instituciones. Hay una extensa literatura que atiende esta cuestión. Ver por ejemplo: Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity* (Stanford: Stanford University Press, 1990); *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age* (Stanford: Stanford University Press, 1991); *Marshal Berman, All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity* (Londres: Penguin Books, 1988).
3. Citaría como ejemplo a Le Corbusier quien en *Vers une Architecture* en 1923 hiló un discurso a favor de la arquitectura moderna con distinciones rígidas entre lo correcto o incorrecto, y una visión del poder de la arquitectura para crear un nuevo ser moderno. Le Corbusier, *Hacia una nueva arquitectura* (Buenos Aires: Apóstrofe-Poseidon, 2009).
4. Nelson Graburn citado por Greig Crysler, *Writing Spaces. Discourses of Architecture, Urbanism, and the Built Environment*, 1960-2000 (Londres: Routledge, 2003), 88.
5. Nezar Al Sayyad, (ed.), *The End of Tradition?* (Londres y Nueva York: Routledge, 2004), 9.
6. Zeynep Çelik, "Le Corbusier, Orientalism, Colonialism", en *Assemblages* 17 (abril de 1992), 58-77.
7. Aunque en el caso de Wright su gusto por lo prehispánico derivó en obras con un marcado estilo indigenista.
8. Por ejemplo, Frank Lloyd Wright en una entrevista en 1955 afirmó: "El Occidente ha sido materialista, el Este es del Espíritu". John Peter, *The*

Oral History of Modern Architecture: Interviews with the Greatest Architects of the Twentieth Century (Nueva York: Harry N. Abrams, 1994), 132.

9. Reproducido en Ulrich Conrads, *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX* (Barcelona: Lumen, 1973), 23-34.
10. Ver Hilde Heynen, *Architecture and Modernity. A Critique* (Cambridge, MIT Press, 1999), 94.
11. Me refiero al edificio construido en Michaelerplatz en Viena. Ver Heynen, *Architecture and Modernity,* 47-49.
12. Hilde Heynen, "Anonymous Architecture as Counter Image. Sibyl Moholy-Nagy's perspective on American Vernacular" en *The Journal of Architecture*, vol. 13, núm. 4 (2008), 469.
13. Sybil Moholy-Nagy, *Native Genius in Anonymous Architecture in North America* (Nueva York: Schocken Books, 1957).
14. El tema de la arquitectura vernácula y el reconocimiento de sus valores cobró auge en la década de 1960, impulsado por publicaciones como: *Bernard Rudofsky, Architecture without Architects*, *a Short Introduction to Non-pedigreed Architecture* (Nueva York: John Wiley & Sons, 1965) y *Amos Rapoport, House Form and Culture* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1969), ambos traducidos al español.
15. Felicity Scott, citada por Greig Crysler, *Writing Spaces. Discourses of Architecture, Urbanism, and the Built Environment*, 1960-2000 (Nueva York y Londres: Routledge, 2003), 91.
16. Esther Born, *The New Architecture in Mexico* (Nueva York: Architectural Record, 1937)
17. Alberto T. Arai, "El mejoramiento de la casa campesina", *Espacios* 3 (Ciudad de México, 1949)
18. El origen de la palabra vernáculo radica en el término *vernaculus* en latín, que refiere a nativo o esclavo. El vocablo se utilizó para referir al lenguaje común o característico de una región: un dialecto nativo en contraparte a una lengua culta o literaria. Esta oposición entre lo co-

mún o nativo y lo culto o académico es esencial en el uso del término en arquitectura. En esta disciplina, la palabra aparece desde el siglo XIX para referir edificios rurales preindustriales. Se trata de construcciones generadas en relación con una región, con los conocimientos tradicionales de un pueblo y que no comparte plenamente la cultura académica arquitectónica, es decir, puede incluir "cualquier cosa que no es producto de un movimiento estético, vanguardista, de la clase alta", Dell Upton, "The Power of Things: Recent Studies in American Vernacular Architecture", en *American Quarterly*, vol. 35, núm. 3 (1983), 262-263.

19. A partir de la antropología social y de la etnografía se generó una comprensión distinta del término, mucho más ligada a las comunidades rurales o semirurales y a la producción comunitaria. Esto derivó en la definición de arquitectura vernácula a partir de tres componentes: el uso de materiales regionales, la implementación de sistemas constructivos tradicionales con poca especialización (artesanales, es decir, al alcance de toda la comunidad y transmitidos de generación en generación) y que la construcción de la vivienda refleje las aspiraciones y valores de una comunidad, no de individuos. A partir de la propuesta lanzada por Amos Rapoport en 1969, se considera como factor central en la gestación de la vivienda vernácula los factores socio-culturales. En su esquema, aspectos como el clima, la disponibilidad de materiales locales y los conocimientos sobre tecnología constructiva pasan a un segundo plano, como factores "modificantes", lo central es la cultura y el modo de vida. Rapoport, *House Form and Culture*, 46.
20. Arai, "El mejoramiento de la casa".
21. Arai, "El mejoramiento de la casa".
22. Arai, "El mejoramiento de la casa".
23. Arai, "El mejoramiento de la casa".

24. Según el autor, ésta requería la existencia de caminos, calzadas, plazas y edificios públicos.
25. Arai, "El mejoramiento de la casa".
26. Arai, "El mejoramiento de la casa".
27. Jorge Oscar Yepes Rodríguez, "Juan Legarreta: vivienda obrera mexicana posrevolucionaria", *Bitácora arquitectura*. 32 (noviembre 2016-marzo 2017), 27-33. Disponible en: http://revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/56189/49807. Fecha de consulta: 20 de febrero de 2017.
28. Alberto T. Arai, "Conocerse para mejorarse", *Espacios* 29 (1956).
29. Alberto T. Arai, *La casa mexicana. Ideas sobre la habitación popular urbana* (México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos-Colegio Nacional de Arquitectos de México, 1959)
30. Arai, "Conocerse para mejorarse".
31. Arai, "Conocerse para mejorarse".
32. Alberto T. Arai, *Caminos para una arquitectura mexicana* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001).
33. Arai, *La casa mexicana*, 8.
34. Es difícil, en ocasiones, la interpretación del texto, por no tener certeza sobre la manera en que Arai usa la idea de "arquitectura popular".
35. Arai, *La casa mexicana*, 15..
36. *Espacios* 25 (1955), 22.
37. Arai, *La casa mexicana*, 14.
38. Arai, *La casa mexicana*, 14.
39. Robert Venturi, Denise Scott Brown y Stephen Izenour, *Aprendiendo de Las Vegas, el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978).
40. Arai, *Caminos para una arquitectura mexicana*.
41. Lewis Mumford en su ensayo "El sur en la arquitectura" aseveró que la arquitectura siempre es producto del lugar en donde se construye,

indisolublemente vinculada a la historia y la tradición. En 1948 sugirió reconocer la naturaleza regional de la arquitectura en la bahía de San Francisco, California, una propuesta no bien recibida por sus colegas. Ver Lewis Mumford, "The South in Architecture", en Vincent Canizaro (ed.), *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2007), 97.

42. Arai, *Caminos para una arquitectura mexicana*, 15.
43. Ver "Alberto T. Arai y el legado de Chiapas" en este mismo volumen.
44. Alberto T. Arai, "Jacales contra rascacielos", publicado en siete partes los domingos entre el 27 de octubre y el 15 de diciembre de 1957, en el *Excélsior*.
45. Alberto T. Arai, "Jacales contra rascacielos V", *Excélsior*, 17 de noviembre 1957, Sección E, 2.
46. Arai, "Jacales contra rascacielos V".
47. Alberto T. Arai, "Jacales contra rascacielos V," *Excélsior*, 15 de diciembre 1957, Sección A, 42.
48. Vincent Canizaro, "The Promise of Regionalism", en Canizaro, *Architectural Regionalism*.
49. Arai, *Caminos para una arquitectura mexicana*, 47.

Referencias

Al Sayyad, Nezar (ed.). *The End of Tradition?* Londres y Nueva York: Routledge, 2004.

Arai, Alberto T. "Conocerse para mejorarse". *Espacios* 29, 1956.

_____. "El mejoramiento de la casa campesina". Espacios 3, 1949.

_____. *La casa mexicana. Ideas sobre la habitación popular urbana*. México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos-Colegio Nacional de Arquitectos de México, 1959.

_____. *Caminos para una arquitectura mexicana*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001.

_____. "Jacales contra rascacielos", *Excelsior*. 27 de octubre-15 de diciembre de 1957.

Canizaro, Vincent. "*Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2007.

Çelik, Zeynep. "Le Corbusier, Orientalism, Colonialism". *Assemblages* 17, abril de 1992.

Crysler, Greig. *Writing Spaces. Discourses of Architecture, Urbanism, and the Built Environment*, 1960-2000. Londres: Routledge, 2003.

Heynen, Hilde. "Anonymous Architecture as Counter Image. Sibyl Moholy-Nagy's perspective on American Vernacular". *The Journal of Architecture*, vol. 13, núm. 4, 2008.

Moholy-Nagy, Sybil. *Native Genius in Anonymous Architecture in North America*. Nueva York: Schocken Books, 1975.

Peter, John. *The Oral History of Modern Architecture: Interviews with the Greatest Architects of the Twentieth Century*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1994.

Rapoport, Amos. *House Form and Culture*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1969.

Rodríguez Yepes, Jorge Oscar. "Juan Legarreta: vivienda obrera mexicana posrevolucionaria". *Bitácora arquitectura* 32, 2016.

Rudofsky, Bernard. *Architecture without Architects. A short Introduction to Non-pedigreed Architecture*. Nueva York: John Wiley & Sons, 1965.

Tselos, Dimitri. "Frank Lloyd Wright and World Architecture". *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 28, num I, 1969.

Upton, Dell. "The Power of Things: Recent Studies in American Vernacular Architecture". *American Quarterly*, vol. 35, núm. 3, 1983.

Venturi, Robert, et al. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

Alberto T. Arai y el legado de Chiapas

Louise Noelle Gras

"Muy temprano me despierto con los rugidos de los saraguatos y el canto de los cojolites [...] vamos a ver la gran estela que está a la entrada de Bonampak [...] Visitamos las ruinas cubiertas de maleza".1 Estas líneas provienen del diario que Raúl Anguiano escribió durante la primera expedición oficial a Bonampak. Me permito transcribirlas porque este viaje resultó un evento definitorio en el rumbo que tomaron la creación y el concepto de vida de los integrantes del grupo de artistas, intelectuales y científicos que participaron; y porque, coincidentemente, en 2015 se celebró el centenario del nacimiento de este pintor y del Alberto T. Arai. La expedición fue organizada por Fernando Gamboa con el inba, en 1949, encabezados por el antropólogo Carlos Frey formaron parte de ella: Manuel Álvarez Bravo, Raúl Anguiano, Alberto T. Arai, Franco L.

Expedición a Bonampak. Antes de abordar la avioneta al El Cedro: Alberto T. Arai, Franco L. Gómez, Luis Lara Pardo, Luis Morales, Carlos R. Margain, Jorge Olvera, Julio Prieto, José Puig, Andrés Sánchez Flores y Arturo Sotomayor. (Foto: Raúl Anguiano, Colección Academia de Artes)

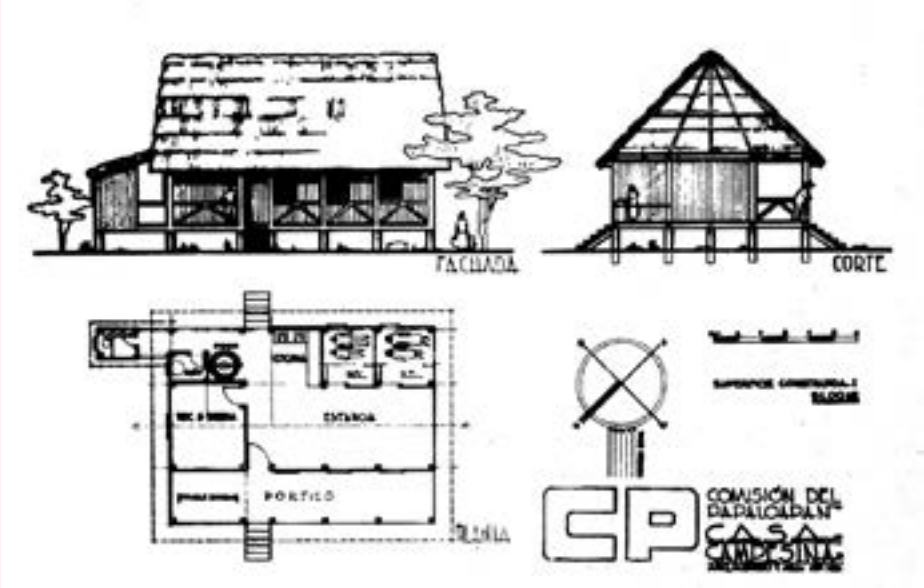
Espacios, No. 11-12, octubre 1952.

Alberto T. Arai, La arquitectura de Bonampak, 1960.

Gómez, Luis Lara Pardo, Luis Morales, Carlos R. Margain, Jorge Olvera, Julio Prieto, José Puig, Andrés Sánchez Flores y Arturo Sotomayor.

El recuerdo de este singular viaje permitió a sus integrantes aportar imágenes de un ámbito desconocido, al acercar su mirada inquisitiva a los habitantes de la selva chiapaneca y al sitio arqueológico. En cuanto a Arai, encargado de hacer los levantamientos de la zona arqueológica, esta oportunidad fue aliciente para escribir ***La arquitectura de Bonampak*** donde incluyó el ensayo "Viaje a las ruinas de Bonampak",[2] y publicar en la revista ***Espacios*** "Caminos para una arquitectura mexicana" en 1952.[3] Vayamos por partes para comprender la trascendencia de estas acciones y circunstancias.

Resulta primordial recordar que, en la década de 1940, la mayoría de los jóvenes arquitectos salía hacia alguna entidad de la República para colaborar en las ingentes tareas que habían emprendido tanto el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas, CAPFCE, como el Plan de Construcción de Hospitales. Así, Enrique del Moral viajó a Guanajuato, Juan Segura a Sinaloa y Domingo García Ramos a Campeche con el



Ambas imágenes: Alberto T. Arai, Proyecto de Habitaciones Rurales para la Cuenca del Papaloapan. (Publicado en "Una nueva casa campesina para el trópico", Arte, julio 1952.)

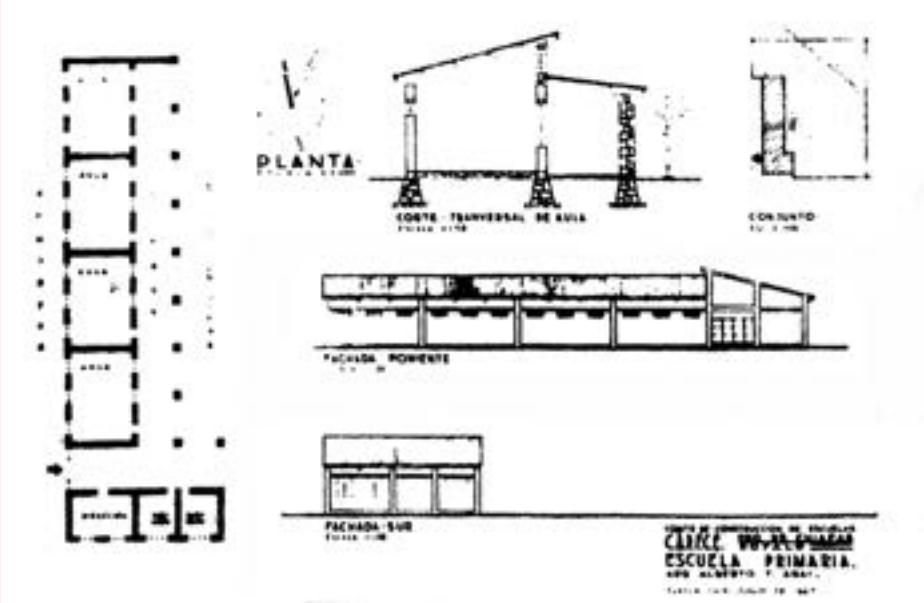
CAPFCE; al tiempo que Enrique Yáñez colaboraba en el plan de hospitales en Veracruz y Raúl Cacho en Acapulco, por mencionar unos cuantos. En Chiapas habían trabajado: Alonso Mariscal en el Hospital General de Tuxtla Gutiérrez, Enrique Guerrero en el Hospital General de Tapachula y Carlos Leduc en el centro médico de investigaciones sobre oncocercosis, en Huixtla; mientras que Luis Cuevas Barrena actuó como jefe de zona del CAPFCE.

Alberto T. Arai, autor incansable y maestro, fungió como arquitecto del ayuntamiento de Veracruz entre 1940 y 1941, para después ser arquitecto residente de Banobras en Pachuca, entre 1945 y 1946. De estas labores podemos señalar la construcción del edificio de la Facultad de Odontología y el centro de higiene General Miguel Alemán en el puerto de Veracruz, así

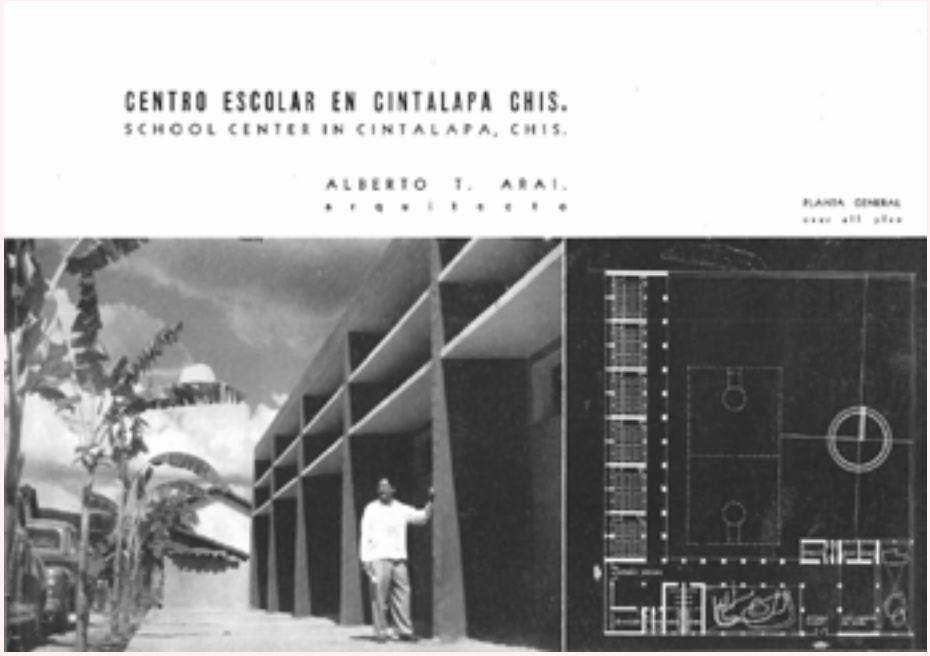
como un proyecto para habitaciones rurales para la cuenca del Papaloapan;[4] temas que retomaría en Chiapas y en un artículo en el número 3 de la revista ***Espacios*** de 1949, donde lo amplió a las zonas tropicales: "El mejoramiento de la casa campesina".[5] También proyectó el mercado 1° de Mayo en Pachuca, dentro de sus funciones en esa entidad. En 1947 inició su estancia en Chiapas como jefe de zona del CAPFCE; para 1949 se integró naturalmente como arquitecto de la mencionada expedición del INBA a Bonampak.

De su periodo como jefe de zona sabemos que levantó jardines de niños y escuelas primarias en dicho estado, y aún está pendiente por hacerse una lista completa de estas aportaciones. La revista ***Construyamos Escuelas*** de diciembre de 1947 publicó "La construcción de escuelas en el estado de Chiapas", donde presentó los planos de algunas obras y fotos del proceso de construcción.[6] Menciona dos escuelas primarias, en Pijipapan y Mapaotepec, y dos centros escolares, en Tuxtla Gutiérrez y Tapachula; a la vez se ilustran tres escuelas primarias urbanas: en Sayaló para 200 alumnos, en Ixtapa para 100 alumnos y en San Cristóbal las Casas para 600; además de la primaria urbana y ***kindergarten*** de Cintalapa, con capacidad para 400 estudiantes. Este último, el centro escolar en Cintalapa, se publicó, ya concluido, en ***Espacios*** 7,[7] en junio de 1951. Lo más interesante de este grupo de proyectos es un aula desarmable, para 48 alumnos, con posibilidad de agruparse para una ampliación, propuesta para Tuxtla Gutiérrez; ofrece corte, planta y la fachada al sur-oriente. Es posible suponer que se trata de un antecedente del concepto del aula-casa rural y sus sistemas de prefabricación, aunque Arai no indica si se llegó a construir. Durante esta época apareció en sus obras el sistema patentado de aula transversal o aula Hidalgo, una variante de las propuestas de Juan O'Gorman.

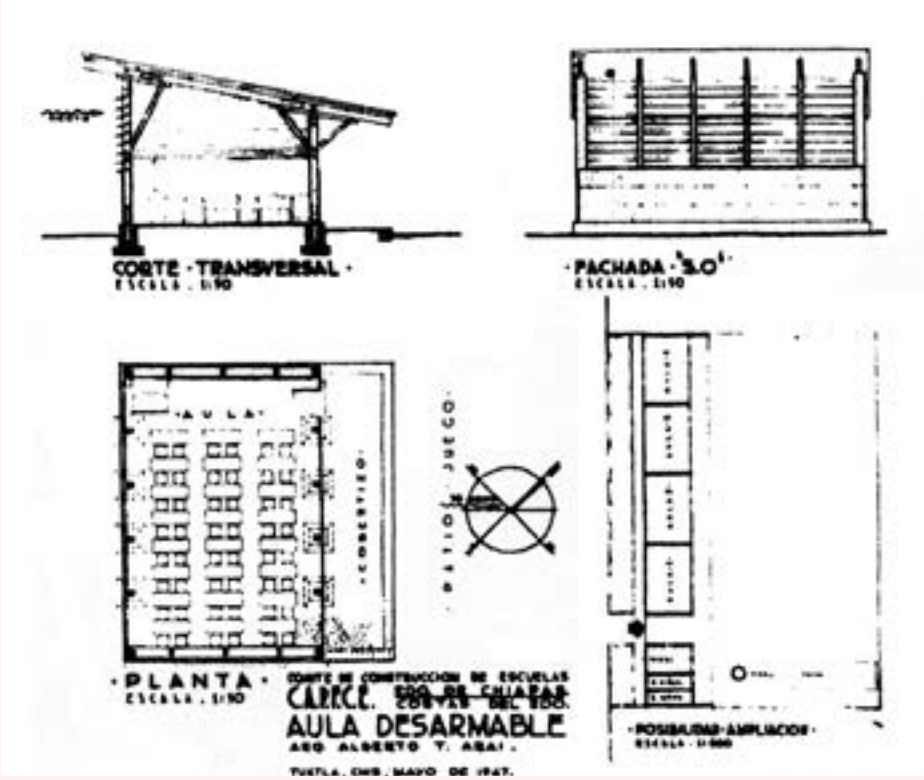
Este artículo es fundamental para aquilatar el trabajo de Arai en tierras chiapanecas ya que, además de establecer que con el apoyo del gobernador, el general César A. Lara, estaba en proceso de "terminar algunas obras comenzadas hace tiempo como para intensificar el ritmo de construcción de los nuevos planteles escolares",[8] el arquitecto presentó el estudio de planificación realizado por él. Siguió los lineamientos y normas de la primera etapa del



Alberto T. Arai, Proyecto de Escuela Primaria Urbana en Sayaló, 1947. (Publicado en "La construcción de escuelas en el Estado de Chiapas", Construyamos Escuelas, México, 15 de diciembre 1947.)



Alberto T. Arai, Escuela primaria urbana y kindergarten de Cintalapa, 1947-48. (Publicado en "Centro Escolar en Cintalapa, Chis", Espacios Nº 7 1951.)



Alberto T. Arai, Proyecto de Aula desarmable, para 48 alumnos, con posibilidad de agruparse para una "ampliación". (Publicado en "La construcción de escuelas en el Estado de Chiapas", Construyamos Escuelas, México, 15 de diciembre 1947.)

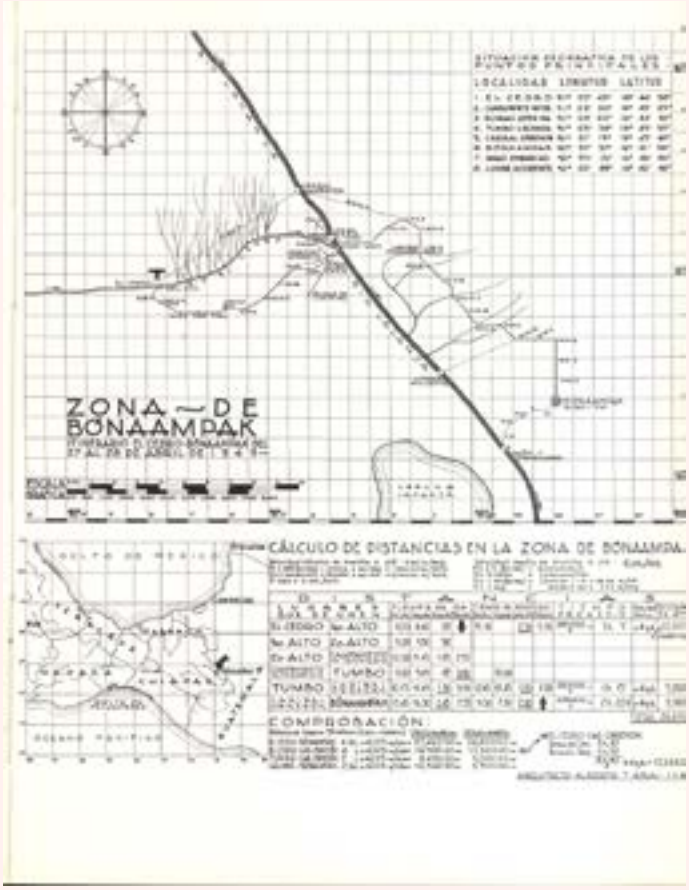
CAPFCE, con dos tablas que muestran los 112 "municipios del estado de Chiapas, ordenados según la mayor o menor urgencia de resolución de sus respectivos problemas de escasez de edificios" y el "Programa integral de escuelas del estado de Chiapas"; esta última contiene una buena cantidad de datos de interés para acercarnos con conocimiento de causa a dicha planificación, como: el número de habitantes, la población escolar, el número de escuelas y aulas existentes, así como las faltantes. Un trabajo encomiable, nos muestra a un funcionario comprometido y un diseñador que operaba bajo índices de estudio, análisis y responsabilidad social.

Como corolario, señalamos que a su regreso de Chiapas, Arai fue jefe del departamento de Arquitectura del INBA, desde 1953 hasta su fallecimiento en 1959. Durante ese periodo fue maestro de Artes populares, en la Escuela

Normal Superior, y profesor de Teoría de la arquitectura y Composición arquitectónica, en la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, donde buen número de generaciones tuvieron la oportunidad de escuchar de primera mano sus conceptos.

Entorno del campamento El Cedro, dibujo de Raúl Anguiano. (Publicado en Raúl Anguiano, Expedición a Bonampak. Diario de un viaje, México, UNAM, 1959.)

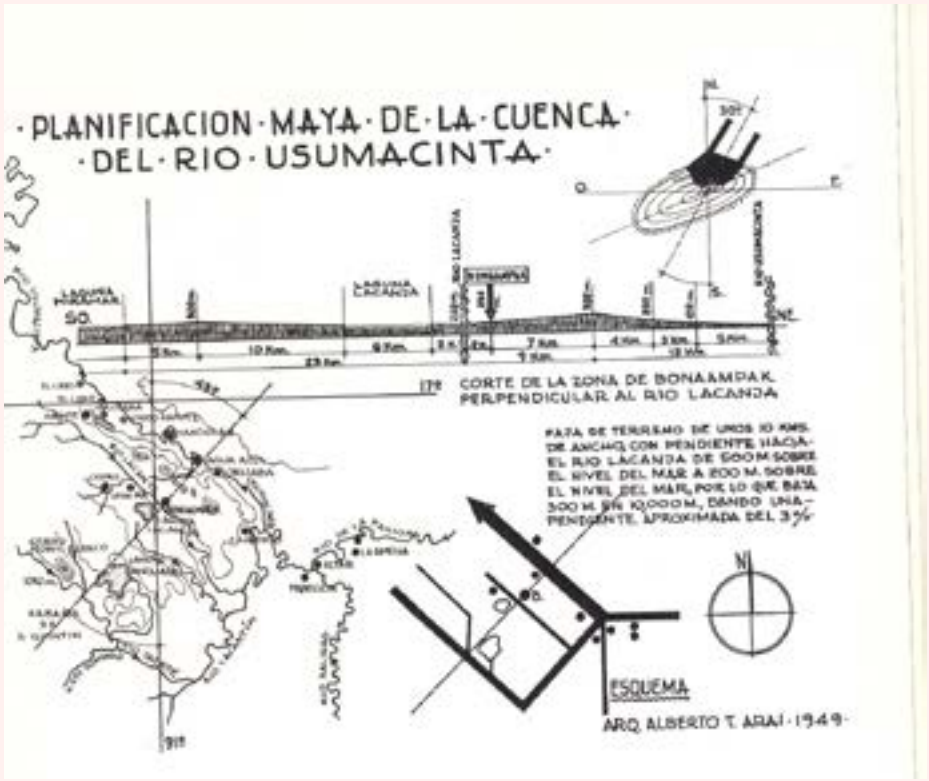
Volviendo al tema del viaje a Bonampak, debemos recordar el trágico suceso que cortó prematuramente la estancia de los expedicionarios: la muerte de Carlos Frey, su dirigente. Arai dilató, como la mayoría, en iniciar el complicado viaje, desde Tuxtla Gutiérrez, en avioneta, a Santa Clara y, nuevamente en avioneta, al campamento de El Cedro, para seguir a pie por dos días a través de la selva cerrada. Tras una nueva espera en El Cedro, salieron en grupos pequeños, guiados por los lacandones y con mulas para llevar la pesada carga, vituallas, transmisores y otros enseres. Arai llegó al sitio arqueológico el 29 de abril, permaneció ahí un corto periodo hasta el 4 de mayo, cuando la muerte de Frey forzó al grupo a regresar. Sin embargo, Arai pudo realizar no sólo los levantamientos para los que había sido convocado, sino establecer una compleja teoría sobre la arquitectura maya y el entorno geográfico del área. Este trabajo fue publicado de manera póstuma en el libro ***La arquitectura de Bonampak***, donde también se incluyó un texto intitulado "Viaje a las ruinas de Bonampak", retomando las largas cartas que escribió Arai a su esposa, con las cuales se conformó una narración de las diversas vicisitudes, dificultades y penurias que pasaron en este mítico viaje. Para el estudio de la arquitectura, reporta en una de sus cartas: "Llevé un registro de la temperatura ambiente durante tres horas del día y registré la altitud de Bonampak [...] localicé geográficamente el punto donde se levantan las ruinas".[9] Asimismo, se dio a la tarea de estudiar la "Ubicación de Bonampak en el desarrollo de la cultura maya" (capítulo 2), así



Alberto T. Arai, dibujos de Bonampak: Situación Geográfica (Publicado en Alberto T. Arai, La arquitectura de Bonampak, 1960.)

como el urbanismo y la arquitectura maya en general (capítulos 4 y 5), para pasar a una descripción del sitio arqueológico, sus edificaciones, los sistemas constructivos, y concluir con un interesante capítulo "Arquitectura, escultura y pintura unidas".

En este sentido, es necesario recordar los trabajos pioneros sobre la arquitectura y la cultura maya de Manuel Amábilis y Federico Mariscal. El primero hizo lo propio en *La arquitectura precolombina en México*, de 1929, y en las famosas Pláticas sobre arquitectura de 1933, donde aseveró: "Yo he tenido el defecto de estudiar a fondo nuestro arte antiguo, el único arte

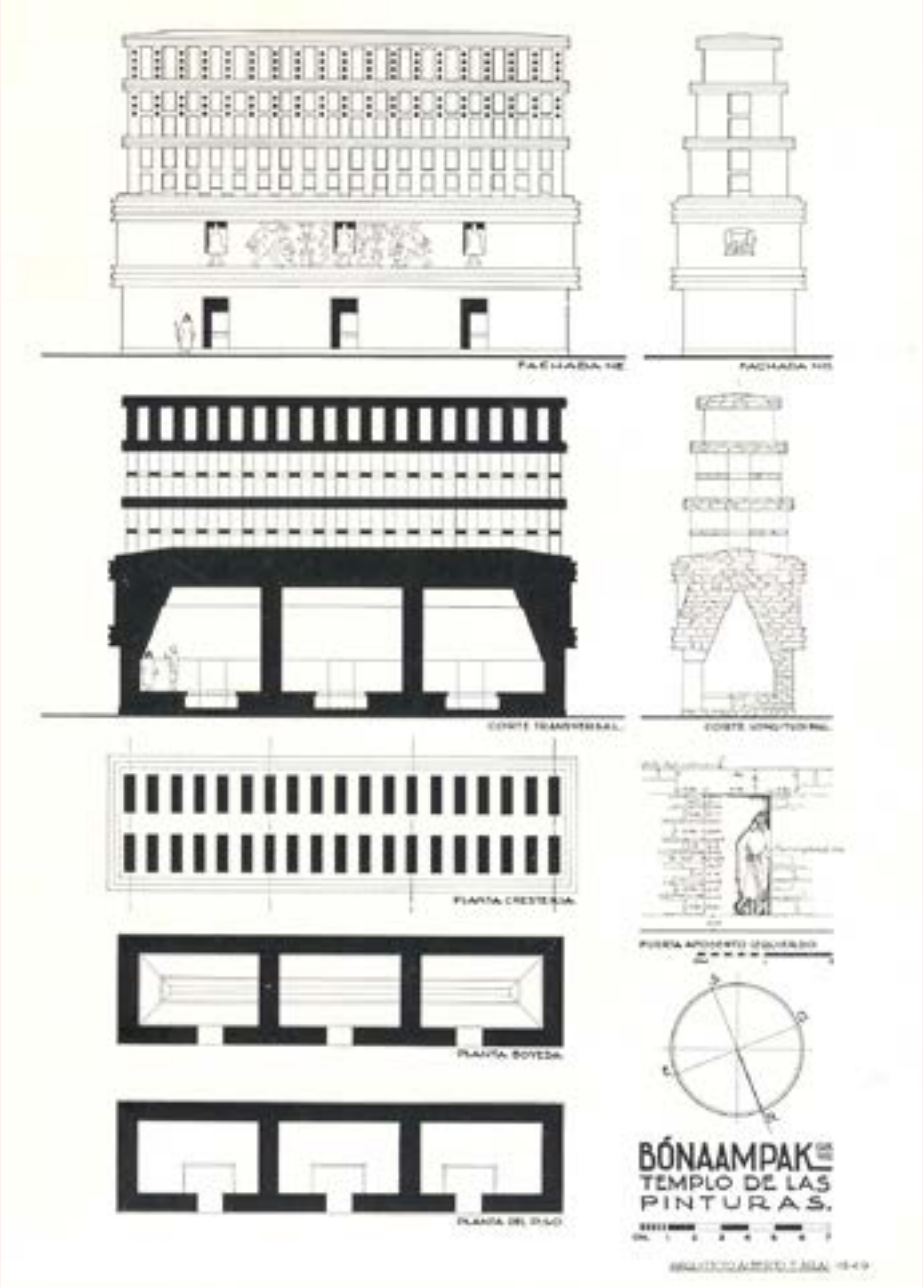


Alberto T. Arai, dibujos de Bonampak: Planificación maya de la cuenca del Río Usumacinta (Publicado en Alberto T. Arai, La arquitectura de Bonampak, 1960.)

genuinamente mexicano; y adquirí la manía de predicar sus excelencias". Por su parte, Mariscal realizó levantamientos de los monumentos mayas en Yucatán, en 1926, y publicó *Estudio arquitectónico de las ruinas mayas. Yucatán y Campeche* en 1928, donde afirmó que "Todos los arquitectos de México [...] debemos amar especialmente a la arquitectura de nuestro suelo, tanto más, cuanto que es importantísima, no sólo la más importante de América sino de las más notables de la historia del mundo".

En cuanto a "Caminos para una arquitectura mexicana" de Alberto T. Arai, con el subtítulo "Necesidad de una doctrina arquitectónica propia", publicado en dos entregas en la revista ***Espacios***, se debe señalar que es un texto prospectivo: las propuestas que plantea las llevó de manera paralela a la práctica, al diseñar los frontones de Ciudad Universitaria. Se trata de un

Alberto T. Arai, dibujos de Bonampak: Planta de conjunto de la ruinas de Bonampak (Publicado en Alberto T. Arai, La arquitectura de Bonampak, 1960.)



Alberto T. Arai, dibujos de Bonampak: Templo de las pinturas. (Publicado en Alberto T. Arai, La arquitectura de Bonampak, 1960.)

escrito fundamental, tanto para el desarrollo de la arquitectura como para el de la teoría. Vale la pena recoger unas líneas del último capítulo intitulado "Bosquejo de una doctrina americana de la arquitectura":

> En efecto, no puede ponerse en duda la tradición plástica del pueblo mexicano y, sin embargo, este mismo pueblo está pidiendo a gritos mayor tecnificación para sus medios [...] Así se aclara la evolución de la arquitectura mexicana, ya que de un arte arquitectónico diseñado esencialmente para la contemplación ocular, como fueron las arquitecturas religiosas indígena y colonial, se pasa de pronto a un funcionalismo radical. Como se ve en este punto sólo queda dar el paso definitivo, el paso para la integración de lo plástico con lo utilitario en la arquitectura.

De cierta forma, se puede decir que la obra más difundida de Alberto T. Arai son estos frontones los cuales, a mi juicio, derivan tanto de sus propuestas teóricas como de una influencia plástica originada en sus trabajos sobre Bonampak. Se conoce gran número de escritos que publicó, en los que refiere a la arquitectura, originalmente con una postura a favor de una profesión socialmente justa, basada en el manejo de la técnica y las demandas funcionales. Sin embargo, a partir de su estancia en Chiapas, no sólo se preocupó por definir la nueva arquitectura mexicana, misma que, según sus planteamientos, debía ligarse a nuestro pasado prehispánico; también se adelantó treinta años al interés por una arquitectura regional, basada en un conocimiento de los problemas edificatorios de diversas zonas del país.

Vista aérea de los Frontones de CU, Alberto T. Arai, en 1952. (Foto: Juan Guzmán. Colección Louise Noelle)

Los artículos "Regionalismo y arquitectura", publicado en ***Arte vivo mexicano*** en julio de 1955, y "Regionalismo arquitectónico", que apareció en el libro de Fernando Barbará Zetina, ***Materiales y procedimientos de construcción***, de 1955, muestran esta novedosa conciencia de la singularidad edificatoria de los diversos ámbitos de nuestro país.

Por todo ello me permito concluir que en los frontones de CU es posible encontrar una eficaz amalgama de las ideas de Alberto T. Arai, desde sus primeras propuestas para una arquitectura de servicio a las mayorías, hasta la impronta de una fundamental estancia en el estado de Chiapas.

* * *

Notas

1. Enrique Yáñez de la Fuente señaló esto en una de las pláticas que sostuvo con Manuel Rodríguez Viqueira para el libro de sus memorias. Manuel Rodríguez Viqueira, *Arquitecto Enrique Yáñez de la Fuente, memorias* (México: Limusa, 1994).
2. Alberto T. Arai, "Plan de acción en pro de la arquitectura", *ARTE* (1952), 6-7.
3. Arai, "Plan de acción", 6-7.
4. Arai, "Plan de acción", 6-7.
5. Mauricio Gómez Mayorga, "El ciclo de conferencias sobre arquitectura del inba", *Arquitectura México X* (47) (septiembre de 1954), 181.
6. Arai, "Plan de acción",. 6-7.
7. Antonio Mayo, "La arquitectura contemporánea en el mundo", *Bellas Artes 1* (enero de 1956).
8. José Villagrán García, "Dos cartas de José Villagrán García", *Arquitectura México 55*, (septiembre de 1956), 133.
9. Justino Fernández, "Alberto T. Arai, *La arquitectura de Bonampak. Ensayo de interpretación del Arte Maya. Viaje a las ruinas de Bonampak*". Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (1961), 147-150.
10. Ruth Rivera Marín, "Prólogo" en: Alberto T. Arai, *La arquitectura de Bonampak. Ensayo del arte maya* (México: inba, 1960), I-IV.
11. Alberto T. Arai, "Cómo debe ser el arquitecto", *Edificación 27* (mayo-junio de 1939).

Referencias

Anguiano, Raúl. *Expedición a Bonampak. Diario de un viaje*. México: UNAM, 1959.

Arai, Alberto T. *La arquitectura de Bonampak*. México: INBA, 1960.

_____. "Caminos para una arquitectura mexicana". *Espacios* 9 y 11-12, febrero y octubre de 1952.

_____. "Una nueva casa campesina para el trópico". *Arte*, julio de 1952, 14-15.

_____. "El mejoramiento de la casa campesina", *Espacios* 3, 1949.

_____. "La construcción de escuelas en el estado de Chiapas". *Construyamos Escuelas*. México, 15 de diciembre 1947.

_____. "Centro escolar en Cintalapa, Chis.". *Espacios* 7, 1951.

_____. "Filosofía de la arquitectura". *Construcción* 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46 y 47, 1944.

_____. "La arquitectura hospitalaria y el problema psicológico del enfermo". *Construcción*, 1945.

_____. "La habitación obrera". *Construcción*, número extraordinario, 1946.

_____. *La raíz humana de la distribución arquitectónica*. México: Ediciones mexicanas, 1950.

Barbará Zetina, Fernando. *Materiales y procedimientos de construcción*. México: edición del autor, 1955.

Mariscal, Federico E. *Estudio arquitectónico de las ruinas mayas. Yucatán y Campeche.* México: SEP, 1928.

Pallares, Alfonso (ed.). *Pláticas sobre arquitectura.* México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos/Editorial Patria, 1934).

La visión del arquitecto Arai como promotor cultural

Dolores Martínez Orralde

Introducción

Del multifacético Alberto T. Arai son evidentes sus aportaciones en el ámbito de la filosofía, la teoría y la crítica de la arquitectura. Es necesario referirnos a una de las facetas más prolíficas de su vida: la que ejerció como promotor de la cultura mexicana.

Si bien es cierto que Arai fue miembro distinguido de muchos e importantes círculos de estudio y análisis en los diversos ambientes culturales de su época, referiré a los vinculados directamente con la arquitectura, dejando de lado otros en los que destacó, como el Círculo de Amigos de la Filosofía Crítica. Expondré, de manera general, las diversas acciones del arquitecto Arai para promover una cultura arquitectónica, con énfasis en su intensa y trascendente labor como jefe del departamento de Arquitectura del inba.

Asimismo, intentaré abordar, sin hacer un análisis exhaustivo, el impacto de las gestiones culturales de Alberto T. Arai, a través de testimonios de quienes conocieron de cerca su trabajo.

Archivo DACPAI.INBA

Promotor de la cultura arquitectónica mexicana

Con el propósito de explicar el talento y las aportaciones de Alberto T. Arai (1915-1959) como un arquitecto moderno dentro del ámbito cultural mexicano es necesario enunciar su labor en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Cuando Arai fue nombrado jefe del departamento de Arquitectura del inba (1953-1959), como sucesor de Enrique Yáñez de la Fuente, se construyó un puente que permitió vincular y continuar la labor de su colega y amigo. Ambos personajes estuvieron ligados desde años antes, por sus ideales sobre una arquitectura con tendencia funcionalista y dirigida hacia la técnica, participaron a su vez en la Unión de Arquitectos Socialistas (uas), la cual tuvo su sede en el despacho de Yáñez. De aquellos años, Yáñez en alguna ocasión manifestó que "la uas no duró quizá más de unos tres años, debido a diferencias en la interpretación de la doctrina y la línea a seguir. Cacho era poco consistente y Arai no dejaba de ser un filósofo según dicen neokantiano".

Para Alberto T. Arai estar al frente del departamento de Arquitectura del inba era una misión de gran envergadura, aunque contaba con amplia experiencia en cargos administrativos de exigencia y gran responsabilidad, vinculados con el ejercicio profesional. Algunos que podemos mencionar: su trabajo como arquitecto en el ayuntamiento de Veracruz (1940-1941); en la oficina del plano regulador, scop (1941-1942); arquitecto residente de Banobras en Pachuca (1945-1946), jefe de zona del capfce en Chiapas (1947 y 1949); y arquitecto urbanista de la junta federal de mejoras materiales en la Secretaría de Bienes Nacionales.

Arai tenía una visión clara de lo que acontecía en el país, un objetivo y líneas de acción auténticas, los cuales plasmó en un escrito de 1952 titulado "Plan de acción en pro de la arquitectura". En las generalidades de este plan, señala:

> Toda política encaminada a exaltar los valores de la arquitectura, debe estar basada en un plan de acción cuya finalidad sea llevar por distintos caminos al mejoramiento de la creación arquitectónica mexicana. Deben subordinarse a este objetivo fundamental todas las otras actividades

> conectadas con él, como son la educación popular, la educación profesional, la difusión y descentralización, la acción oficial y el aprovechamiento de la iniciativa privada. El ejemplo concreto conocido de todos, de la pintura mexicana contemporánea, nos sirve para ilustrar lo dicho. Para fomentar la alta calidad artística de la creación arquitectónica, lo mismo que en cualquier creación de alguna otra de las artes, hace falta preparar al público que va a usar y a promover las construcciones arquitectónicas, así como al artista que las va a idear. Este aspecto no es, como pudiera suponerse, una repetición de las finalidades que cumplen las escuelas de arquitectura existentes tanto en nuestra capital como en alguna que otra ciudad de provincia, puesto que en ellas observamos una marcada preferencia por el aspecto meramente técnico del contenido de la enseñanza —cosa que desde luego nos parece muy bien— y casi ningún empeño en educar al alumno en el orden artístico moderno, y menos aún en el sentido de llevar una educación apropiada al público general que se relaciona con la arquitectura: propietarios, obreros, artesanos, fabricantes, inquilinos, fraccionadores, banqueros, etc. De las escuelas de arquitectura no cabe duda que salen buenos profesionales, pero no grandes artistas. El México actual ya necesita ponerse dentro del espíritu de su época, a la altura de su gran tradición arquitectónica.

En síntesis, la propuesta de Arai incluía seis grandes rubros o ejes de acción: la educación popular, la educación profesional, la creación, difusión y descentralización, y la acción oficial junto con la iniciativa privada.

Aunque el plan de acción se estructuró gradualmente desde la experiencia acumulada en otros cargos públicos, es preciso señalar que las intenciones de este "Plan de acción en pro de la arquitectura" se llevaron directamente a la práctica cuando Arai estuvo al frente del departamento de Arquitectura.

Al intentar relacionar el "Plan de acción" establecido por Arai con las actividades desarrolladas por el entonces departamento de Arquitectura, debemos considerar que las intenciones durante su gestión resultaron ser

esencialmente dos: primero, la divulgación, investigación y crítica de obra ajena, nacional, de grupos sociales, individual o en equipo; y segundo, una labor técnico-práctica de realizaciones constructivas, orientadas a atender, proyectar y levantar obras útiles para los demás departamentos del inba (SEP-INBA, 1958).

Archivo DACPAI.INBA

Por supuesto, Arai se comprometió a ser congruente con los propósitos del Instituto Nacional de Bellas Artes y, al mismo tiempo, continuar lo iniciado por Yáñez durante la primera etapa del departamento de Arquitectura, cuando se montaron exposiciones fotográficas y se editaron obras formales, ejemplo de ello fueron las exposiciones: Arquitectura moderna mexicana (*Mexico's Modern Architecture*), *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México y Arquitectura popular de México;* de estas últimas se publicaron libros.

En las particularidades de este plan, el arquitecto Arai planteó tres aspectos básicos relacionados con la educación popular.

Primero, propuso divulgar instructivos adecuados para que los alumnos de las escuelas hicieran observaciones y trabajos manuales sobre temas de la arquitectura de su región. En segundo término, apuntó la necesidad de promover brigadas de expertos que visitaran diversos puntos del país para orientar a la ciudadanía en la forma de vivir mejor y aprovechar las ventajas de una buena casa. En tercer lugar, sugirió llevar exposiciones objetivas e impartir conferencias alusivas a los temas arquitectónicos universales y nacionales.

En este último aspecto concentró y dirigió la mayor parte de los esfuerzos del departamento de Arquitectura. Arai decidió introducir las conferencias como nueva estrategia para apoyar las actividades de divulgación cultural de

la arquitectura; es una las aportaciones más reconocidas de su gestión, puesto que logró reunir a extraordinarios especialistas para cumplir este objetivo.

De lo esbozado en el plan para la educación profesional, Arai exhortaba a la creación de un organismo apropiado para el estudio de post-graduados, donde se trataran los problemas nacionales en materia de arquitectura, urbanismo y planificación regional y nacional. Propuso, en este mismo sentido, asesorar a los gobiernos de los estados para construir obras nuevas. Debido a que el instituto no controlaba las escuelas ni academias de arquitectura, su actividad se redujo a la promoción de ideas y orientaciones de carácter profesional. Los medios utilizados para poner en acción la educación popular y profesional fueron la conferencia, el artículo, las publicaciones y las exposiciones.

Dentro de las exposiciones podemos mencionar la cooperación del departamento de Arquitectura en la *Exposición de arte mexicano* instalada en Tokio (1954) y en otras ciudades de Japón; la cooperación museográfica en la exposición de edificios escolares; la exposición fotográfica *4 000 años de arquitectura en México*, en colaboración con la Sociedad de Arquitectos Mexicanos; el envío de una exposición viajera titulada *Panorama de la arquitectura en México*, solicitada por el Instituto Norteamericano de Arquitectos; la exposición *La arquitectura contemporánea en los Estados Unidos de Norteamérica* con la cooperación del Museo de Arte Moderno de Nueva York, entre otras. Además de la organización de la participación mexicana en la Trienal de Milán, Italia.

Para dar solución a los problemas urbanísticos, destacó la participación de Arai en la Comisión de Planificación del gobierno del Distrito Federal; ésta presentó un estudio sobre la posible ubicación de la nueva estación ferroviaria de pasajeros, a solicitud del Consejo de Fomento y Coordinación de la Producción Nacional.

En cuanto al tercer eje de acción, Arai recomendaba establecer concursos y premiar a las mejores concepciones arquitectónicas, urbanísticas y de planificación regional (en proyectos concretos), para fomentar la creación arquitectónica original, de alta calidad y que ofreciera al movimiento

arquitectónico de México algunas perspectivas de repercusión internacional. Además, divulgar los resultados de estos concursos por medio de publicaciones con un doble propósito: servir de consulta a los especialistas o como herramienta de aprendizaje para las nuevas generaciones.

Archivo DACPAI.INBA

El departamento de Arquitectura mantuvo un vínculo permanente con la Universidad, ejemplo de ello es el apoyo que otorgó al Taller 8 de la Escuela Nacional de Arquitectura, para el proyecto sobre el centro regional de vacaciones en Monte Bello, Chis., el cual representó a nuestro país en la III Bienal Internacional de Sao Paulo, Brasil, en el II Concurso Internacional de Escuelas de Arquitectura. También se puede referir la participación en un concurso de proyectos convocado por la Sociedad de Arquitectos Mexicanos con el tema de la vivienda popular urbana.

Otro aspecto relevante de este tercer eje de acción era: "organizar discusiones, por medio de mesas redondas o de seminarios, sobre el aspecto artístico de la arquitectura, ya sea ésta del pasado o del presente, ya sea extranjera o mexicana, que se llevarán a cabo entre los mismos arquitectos o entre investigadores de las artes plásticas en general, especialistas en crítica, historia, filosofía, estética del artes".

Así ocurrió: en 1954 se organizó el primero de los emblemáticos ciclos de pláticas. Se tituló: Ideas actuales de los arquitectos mexicanos. En este evento, Arai reunió a dieciséis intelectuales, cada uno de ellos con habilidad y erudición en sus especialidades: el joven Pedro Ramírez Vázquez, Enrique del Moral, Alonso Mariscal, Federico Mariscal, Enrique Aragón Echegaray, Juan O'Gorman, Luis G. Rivadeneyra, el ingeniero arquitecto Carlos Rousseau; los pintores Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, el doctor Francisco de la Maza, y el distinguido profesor Juan de la Encina.

El impacto y trascendencia de este evento fue comentado en la crónica que Mauricio Gómez Mayorga, colaborador de la revista Arquitectura, realizó sobre el ciclo de conferencias llevado a cabo en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. Mayorga apuntó:

> Esta revista no podría permanecer indiferente a la más importante serie de conferencias que sobre arquitectura se ha sustentado en México desde que hay arquitectos y arquitectura. Organizadas por el arquitecto Alberto T. Arai, al frente del departamento respectivo de nuestro Instituto Nacional de Bellas Artes, esta copiosa y variada serie de charlas resultó del más grande interés cultural y técnico, inclusive en el caso en que resultaron ser en contra de la arquitectura moderna y de sus realizadores [...]
>
> La serie de conferencias a la que dedicamos este pequeño comentario revela un hecho de importancia: el preponderante lugar que ocupa el fenómeno arquitectónico en el paisaje cultural de nuestros días. Mucho se ha hablado de pintura y de escultura; incontables conferencias han sido dictadas desde siempre sobre temas literarios o históricos. Pero solamente hasta estos últimos tiempos ha comenzado a hablarse y a discutirse la arquitectura, tal como se ha venido haciendo, en la Casa del Arquitecto; primero, en forma de mesa redonda y con el impulso del arquitecto Alonso Mariscal, como ya dijimos; después, en mesas de otra forma y bajo el patrocinio del presidente de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, y finalmente, con las dieciséis charlas que organizó Alberto T. Arai, jefe del departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes [...] Hoy, el asunto es motivo de debate público, y el esclarecimiento de las cosas es tan grande que se concede que no solamente los excelsos pintores pueden hablar de arquitectura, sino hasta los arquitectos mismos, lo cual es un gran adelanto.

En su ensayo de 1952, Arai planteaba que la acción oficial debía "...estar basada en la consecución de todos aquellos recursos y medios suficientes para que los servicios de fomento arquitectónico que deseen proporcionar al pueblo sean eficientes, lleguen de verdad al alma popular en la provincia y en las grandes urbes, y no se quede en puros enunciados de palabras, expresiones demagógicas exclusivamente limitadas a los saloncitos más o menos bien decorados del Palacio de Bellas Artes".

De los cuatro ciclos de conferencias organizados por el departamento de Arquitectura de 1954 a 1957 —Ideas actuales de los arquitectos mexicanos (1954), La arquitectura en los diversos países del Mundo (1955), Croquis de la arquitectura en México (1956), Arquitectura Panamericana (1956-1957)— se imprimieron mil ejemplares mimeográficos de las conferencias dictadas y se repartieron gratuitamente entre el público asistente. También se hicieron llegar los textos a las instituciones de enseñanza de arquitectura en nuestro país.

En 1956, Antonio Mayo en su crónica para la revista Bellas Artes editada en enero de ese año, refirió al ciclo de conferencias de 1955:

> ...el departamento de Arquitectura del inba, presentó un ciclo de 16 conferencias que se recordará por mucho tiempo como lo más completo, espectacular y documentado que se haya dado sobre la materia.
>
> Para preparar el ciclo, se solicitó y se obtuvo, la colaboración de los más famosos arquitectos e intelectuales, y se recurrió, preferentemente, a quienes fueran nativos del país sobre cuya arquitectura habría de disertarse, o que al menos, hubieran vivido y realizado investigaciones en los centros de cultura arquitectónica de los que se trataría.

Aunque los ciclos de conferencias destacaron en todos los ejes de acción del plan en pro de la arquitectura, Arai, al mismo tiempo, trabajó sobre estudios y escritos que fomentaban la investigación arquitectónica.

En 1956, la revista *Arquitectura México* encargó al arquitecto Arai un estudio sobre la personalidad y la obra de José Villagrán García, publicado en su

número 55. Villagrán escribió, en una carta dirigida a su amigo, el arquitecto Arai, lo siguiente:

> La revista Arquitectura le ha impuesto una tarea seguramente ingrata y además difícil de lograr, pues lo que no puede brillar como oro por ser opaco y deleznable barro, tiene que presentarse así: opaco y pobre. Sin embargo, aún lo opaco puede mostrarse sobre un fondo valioso y precioso, capaz de hacer valer la pequeñez por el contraste del magnífico fondo. Usted puede bordar ese fondo, haciendo que el pretexto de la monografía se convierta en un capítulo de la historia de nuestro arte en México.

Entre otras aportaciones de Alberto T. Arai a la cultura arquitectónica se pueden mencionar las numerosas colaboraciones para diarios nacionales como Excélsior, Novedades y El Universal sobre temas de arquitectura y urbanismo; la traducción del inglés al español del libro Modern Maya Houses, de Robert Wauchope, editado por la Carnegie Institution of Washington (1938); la traducción de *Los diez libros de la arquitectura*, con el propósito de integrar una colección con textos de los grandes tratadistas del arte arquitectónico; la publicación del artículo "Conocernos para mejorarnos" en la revista *Espacios*; la publicación de la *Bibliografía de A.T.A.* en la vii Feria del Libro y la colaboración con la Sociedad de Arquitectos Mexicanos para la impresión del folleto titulado *La casa mexicana*. Asimismo, se patrocinó una gira de estudios sobre arquitectura colonial del siglo XVI en la Sierra Norte de Chiapas.

Existen otras acciones de difusión promovidas por el arquitecto Arai con alcance internacional, como la fundación de la Asociación México-Japonesa, AC, para fomentar el intercambio artístico entre ambos países; la donación de cincuenta fotografías al Instituto de Relaciones Culturales Chileno-Mexicano de Santiago; y las gestiones efectuadas para que la revista *Brasil*, *Arquitectura contemporánea* editara un número especial de México.

Algunos trabajos suyos de carácter técnico son las obras de reconstrucción e impermeabilización de azoteas, bóvedas y cúpulas del Palacio de Bellas Artes, la elaboración de un anteproyecto para el nuevo edificio destinado al Museo Nacional de Arte, en Chapultepec, y la colaboración en el proyecto del nuevo edificio de la Asociación México-Japonesa, AC.

Finalmente, merece distinción especial la expedición estética a Bonampak, Chiapas, organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes durante los meses de abril y mayo de 1949. Arai realizó un ensayo sobre el arte maya, que editó el entonces departamento de Arquitectura en 1960. La edición de estas reflexiones, tituladas *La arquitectura de Bonampak. Ensayo de interpretación del arte maya*, estuvo al cuidado de Ramón Puyol y Salvador Pinoncelly.

En la reseña que Justino Fernández realizó para los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* sobre esta obra, escribió:

> Cuando alguien se ocupe en hacer una revisión y valoración crítica de los ensayos sobre varios temas del arquitecto Alberto T. Arai, creemos que encontrará como superior a todos el que ha publicado el Instituto Nacional de Bellas Artes sobre La arquitectura de Bonampak. Quizá en ningún otro de sus escritos alcanzó una calidad humana tan bien expresada y una brillantez intelectual como la que muestra en este libro, metódico, objetivo, penetrante y poético. Gracias a las cualidades del autor, a sus conocimientos del arte, de la historia y de la filosofía, logró "reconstruir" el conjunto de edificios ahora famosos de la cultura maya del llamado Viejo Imperio que conocemos por Bonampak. Decimos reconstruir porque tal hizo imaginativamente para el lector y por medio de sus planos y dibujos. Quizá nadie antes que él ha dado un estudio —más que ensayo— tan acabado de la arquitectura maya. Pero, hay más, porque Arai no se detuvo en lo anterior sino que todo le sirve, como pensador genuino que era, para plantearse cuestiones estéticas y espirituales, que procura contestarse, como vía de aproximación a lo más profundo del alma maya [...]

> La obra de Arai hubiera honrado al Instituto de Investigaciones Estéticas de haber sido publicada por él; mas parece digno y adecuado que haya sido publicación del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde Arai se esforzó por plantear cuestiones que abrieran nuevas rutas a la arquitectura. Obra póstuma, del autor, cierra con broche de oro sus meditaciones y le garantiza un lugar en los estudios de nuestro pasado indígena.

Este libro póstumo fue prologado por Ruth Rivera Marín, quien relevó al arquitecto Arai como jefa del departamento de Arquitectura; en su prefacio señalaba:

> La numerosa y necesaria bibliografía sobre arte maya, se enriquece con este libro póstumo del arquitecto Alberto T. Arai, que edita el departamento de Arquitectura del inba a cuyo frente estuvo el autor, cumpliendo con la principal labor de difusión de la arquitectura mexicana." [...]
>
> Alberto T. Arai estudia a Bonampak, desde una perspectiva lo más amplia posible, estudiando el medio físico, humano y artístico, para extraer con amoroso acercamiento, conclusiones y enfoques nuevos, siguiendo una metodología científica, con la que quiere demostrar sus juicios estéticos. Puede uno estar o no de acuerdo con éstos, pero es innegable que aportan una base muy firme para aclarar el hecho arquitectónico maya. [...]
>
> No pensamos que sea éste, un libro definitivo sobre la arquitectura de Bonampak, entendida como el punto de reunión de todas las demás artes. Es en realidad, creemos, el primer libro estrictamente dedicado a la crítica arquitectónica que suscitará el interés y la polémica necesarios para estudios posteriores tan necesarios para la comprensión vital del arte por el hombre contemporáneo.

Conclusiones

Alberto T. Arai logró impulsar la difusión de la cultura arquitectónica mexicana a través del departamento de Arquitectura. De su plan de acción en pro de la arquitectura hoy prevalecen y continúan vigentes algunas propuestas dentro de las labores sustantivas de la actual Dirección de Arquitectura, tal es el caso de los ciclos de conferencias, las exposiciones, la labor de investigación arquitectónica, las publicaciones y los trabajos técnicos. Se ha logrado traducir y adaptar esos ejes de acción a las necesidades actuales.

La iniciativa de Arai de formar una pequeña biblioteca especializada con el propósito de contar con una colección de libros sobre arquitectura antigua y moderna, de México y del mundo, es hoy la Biblioteca Carlos Obregón Santacilia, con cerca de 2 361 libros, 2 365 revistas, 62 CDs y 27 videos.

La DACPAI retomó los ciclos de conferencias como medio de divulgación arquitectónica. Las exposiciones del Museo Nacional de Arquitectura, desde su creación en 1984, son a la fecha 139.

Actualmente, la investigación arquitectónica en la dacpai está dirigida a la catalogación, conservación y protección de los inmuebles artísticos. También se atiende el mantenimiento integral de la infraestructura cultural con que cuenta el inba. Sin duda, la escala de atención y el crecimiento de la estructura institucional del inba cuando Arai estaba a cargo del departamento de Arquitectura, comparados con los actuales son distintos, pero el compromiso como funcionarios es aún mayor.

En definitiva era un visionario: el legado de Arai va más allá de los frontones; su labor como promotor cultural fue inmensa y su impacto todavía es incalculable. A partir de su centenario, serán analizadas y revaloradas todas sus aportaciones entre los arquitectos del siglo XXI.

Concluyo con dos fragmentos de escritos de Arai, uno de su ensayo "Cómo debe ser el arquitecto contemporáneo", publicado en la revista Edificación en 1939 y otro de la revista Rueca, "Meditación sobre la cortesía".

No es arquitecto verdaderamente contemporáneo todo aquel que vive y ejerce su profesión actualmente. Es sólo aquel que, de entre éstos, posee una sólida preparación ideológica (por ejemplo, conoce la teoría de la arquitectura, la analítica arquitectónica, la historia de la arquitectura, la filosofía de la arquitectura, las doctrinas sociales, la economía política, la teoría de la política, etc.) y sabe mirar la realidad presente con ojos avanzados. Poseer esa preparación y ver así las cosas es predisponer al arquitecto nuevo a que pueda plantearse clara y rigurosamente el problema de la arquitectura del porvenir y pueda idear al mismo tiempo la solución provisional de ese gran problema.

Nuestro futuro no puede ser desarrollado de acuerdo con algo que no esté fincado en las inquietudes tradicionales de nuestro país, tanto en lo histórico como en lo popular. Reiteramos nuestra fe y nuestra esperanza en los destinos de la cultura nacional.

* * *

Referencias

Arai, Alberto T. "Cómo debe ser el arquitecto". *Edificación* 27 (mayo-junio de 1939).

Fernández, Justino. "Arai, Alberto T. *La Arquitectura de Bonampak. Ensayo de interpretación del Arte Maya. Viaje a las ruinas de Bonampak*". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1961), 147-150.

Gómez Mayorga, Mauricio. "El ciclo de conferencias sobre arquitectura, del inba". *Arquitectura México* X (47) (septiembre de 1954), 181.

Mayo, Antonio. "La arquitectura contemporánea en el mundo". *Bellas Artes* 1 (enero de 1956).

Rodríguez Viqueira, Manuel. *Arquitecto Enrique Yáñez de la Fuente, memorias*. México: Limusa, 1994.

SEP-INBA. Departamento de Arquitectura. *Memoria de labores* 1954-1958. México: inba, 1958.

Villagrán García, José. "Dos cartas de José Villagrán García". *Arquitectura México* 55 (septiembre de 1956), 133.

Yáñez de la Fuente, Enrique. *Del funcionalismo al post-racionalismo. Ensayo sobre la arquitectura contemporánea en México*. México: Limusa, 1990.

Editado por la Coordinación editorial de la Facultad de
arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México.
Se terminó de editar en noviembre de 2019. Su consulta es de
libre acceso a través de la página de la Facultad de Arquitectura:
arquitectura.unam.mx/publicaciones